Universidade Federal do Rio de Janeiro

TRÊS VEZES GREGOR SAMSA:
A CÂMERA, O GESTO E O MONSTRO

Cyntia Leandro da Cruz

2014

TRÊS VEZES GREGOR SAMSA:
A CÂMERA, O GESTO E O MONSTRO

Cyntia Leandro da Cruz

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para obtenção do Título de Mestre em Ciência da Literatura (Literatura Comparada)

Orientadora: Professora Doutora Danielle dos Santos Corpas

Rio de Janeiro
Dezembro de 2014

TRÊS VEZES GREGOR SAMSA:
A CÂMERA, O GESTO E O MONSTRO

Cyntia Leandro da Cruz

Orientadora: Professora Doutora Danielle dos Santos Corpas

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre em Ciência da Literatura na área de Literatura Comparada.

Aprovada por:

_____

Presidente Prof[a] Doutora Danielle dos Santos Corpas - UFRJ

_____

Prof[a.] Doutora Eleonora Ziller Camenietzki - UFRJ

_____

Prof. Doutor Alexandre Ferreira de Mendonça - UFRJ

_____

Prof[a] Doutora Flávia Trocoli – UFRJ (Suplente)

_____

Prof[a] Doutora Adriany Mendonça – UFRJ (Suplente)

Rio de Janeiro
Dezembro de 2014

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

C957t

Cruz, Cyntia Leandro da
Três vezes Gregor Samsa: a câmera, o gesto e o monstro / Cyntia Leandro da Cruz. -- Rio de Janeiro, 2014.
129 f.

Orientadora: Danielle dos Santos Corpas.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, 2014.

1. Cinema. 2. Franz Kafka. 3. Modernidade. 4. Literatura alemã. 5. Concepção neurológica da modernidade. I. Corpas, Danielle dos Santos, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

A João Ricardo Quintal Filho,
João Ricardo Quintal
e Elça Fernandes Leandro

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus. Pois apesar de o caminho ter sido longo e tempestuoso, cheio de obstáculos e curvas, tudo foi contornado e a tempestade tornou-se brisa Graças a Ele.

A João Ricardo Quintal pelo amor, apoio e carinho. Meu grande companheiro, conselheiro, ombro e ouvido amigo de todas as horas. A vida ficou muito mais emocionante ao seu lado. Sua força, garra e determinação são contagiantes. Você me inspira, sempre.

À minha querida e amada mãe, Elça Fernandes Leandro, pelo amor incondicional de toda vida. Que com sua dedicação, sempre me ajuda a realizar todos os meus sonhos e projetos. Pela força exemplar como ser humano e mãe, e por acreditar em mim. Sem você essa dissertação não seria possível.

Ao meu filho João Ricardo Quintal Filho, que me deu a oportunidade na vida de saber empiricamente o que é o amor incondicional e de aprender que, necessariamente, tudo, a sua maneira, tem o seu próprio tempo. Você foi concebido, praticamente, junto a minha entrada na pós e, apesar de todas as dificuldades que a maternidade simultânea aos estudos possa gerar, você foi importante e fundamental nesta minha caminhada. Para você ter uma ideia, filho, só a lembrança de seu sorriso me ilumina, me dá forças e me motiva a ultrapassar qualquer dificuldade. Imagine a sua presença!

Ao meu querido e amado pai Cosmo Soares da Cruz, por me fazer desconfiar, mas também acreditar na vida e nas pessoas.

À minha sogra Maria da Conceição Quintal, pelo apoio, pelo carinho de mãe, quando a minha estava longe, e todos os lanchinhos, almoços e jantares, desde a graduação até agora. Esse seu gesto generoso me deu condições de me aplicar mais e mais aos meus estudos.

Aos meus familiares e amigos, pela paciência e compreensão, especialmente aos meus irmãos João Leandro da Cruz e Flávia Leandro da Cruz, que levam o nome de irmão e irmã não é à toa. Com vocês, eu sei que não estou só. Vocês são a minha fortaleza.

À minha querida orientadora Danielle dos Santos Corpas, por toda a atenção, prontidão e paciência durante esses três anos de mestrado e maternidade, de grande instrução. Por ser assim, tão dedicada, sempre me senti completamente amparada nas várias vezes que precisei ouvir sua consideração sobre qualquer assunto, seja acadêmico ou pessoal. Quando acadêmico, você, com toda leveza, sempre me fez apontamentos significativos após uma leitura cuidadosa e profunda dos meus estudos, me direcionando sempre de forma clara e coerente. Sempre voltei com a cabeça grávida de ideias após os nossos encontros. Quando pessoal, com muita sensibilidade, você me acolheu nos momentos mais difíceis, e olha que não foram poucos!, me acalmando e orientando também nessa parte de minha vida.

À professora Eleonora Ziller, pela confiança que teve em mim, e por todas as inúmeras vezes que soube me ajudar e me ouvir. Obrigada por ter me apresentado ao livro *Kafka vai ao cinema*, de Hanns Zischler, pois foi ele que inspirou esta dissertação.

A todos os professores que participaram direta e indiretamente no desenvolvimento da minha pesquisa.

A todos os funcionários da Secretaria da Pós-graduação em Letras da UFRJ, especialmente Fátima e Patrícia, pelo carinho, disposição, e vontade sincera de sempre ajudar.

Ao Capes, pela bolsa de mestrado que financiou esta dissertação.

O hábito devora trabalhos, roupas, móveis, a esposa e o medo da guerra (...). E a arte existe para que se possa recuperar a sensação de vida; existe para fazer com que as pessoas sintam as coisas, para tornar a pedra pedregosa. O propósito da arte é transmitir a sensação das coisas como elas são percebidas e não como elas são conhecidas.

(Victor Shklovky)

RESUMO

TRÊS VEZES GREGOR SAMSA: A CÂMERA, O GESTO E O MONSTRO

Cyntia Leandro da Cruz

Orientador: Danielle dos Santos Corpas

Resumo da dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título em Mestre em Ciência da Literatura na área de Literatura Comparada.

O objetivo desta dissertação é analisar quatro adaptações para meios audiovisuais (cinema, televisão e internet) de *A metamorfose*, de Franz Kafka: a primeira, alemã, do ano de 1975, por Jan Němec; a segunda, russa, do ano de 2002, por Valery Fokin; a terceira, espanhola, do ano de 1993, por Carlos Atanes; e a quarta, inglesa, do ano de 2012, por Chris Swanton. O ponto de partida para este estudo é o modo como elas diferem na forma como figuram Gregor Samsa, pois, em boa medida, é nele que se concentra a dimensão crítica da obra. Para dar conta desta análise foram considerados os dilemas críticos do espaço temporal e espacial da época na qual Kafka viveu, uma época de transformações radicais na percepção humana, pelo *boom* tecnológico do capitalismo industrial e a emergência das grandes metrópoles. Com sua sensibilidade crítica e experiência profissional e pessoal, ele não deixou passar despercebido em sua obra as problematizações de seu tempo e, assim como Georg Simmel, Walter Benjamin e Siegfried Kracauer, o avaliou a partir de uma concepção neurológica da modernidade. Por outro lado, também se levou em conta a crítica que percebe alguma afinidade da estética do escritor com o cinema, que com sua força impositiva não deixou mais espaço para contemplação nos moldes das artes plásticas e da fotografia. Resta saber se o cinema é capaz de traduzir para sua linguagem as nuances críticas pertinentes à obra de Kafka.

Palavras-chave: cinema, Franz Kafka, modernidade, literatura alemã, concepção neurológica da modernidade.

Rio de Janeiro
Dezembro de 2014

ABSTRACT

THREE TIMES GREGOR SAMSA:
THE CAMERA, THE GESTURE, THE MONSTER

Cyntia Leandro da Cruz

Orientador: Danielle dos Santos Corpas

Abstract da dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título em Mestre em Ciência da Literatura na área de Literatura Comparada.

The aim of this thesis is to analyze four film adaptations of *Metamophorsis*, by Franz Kafka, to audiovisual media (cinema, television and web): the first one is German, from 1975, by Jan Němec; the second, Russian, from 2002, by Valery Fokin; the third, Spanish, from 1992, by Carlos Atanes; and the fourth, British, from 2012, by Chris Swanton. The starting point of this research is the way they differ in the manner they picture Gregor Samsa, since, to a certain extent, is on this character that the critical dimension of the story is focused. To support this analysis the critical dilemmas from the temporal and spatial space in which the author had lived, a time of radical transformation on human perception, by the technological boom of industrial capitalism and the rise of a large metropolis, should be taken into consideration. Kafka, with his personal and professional experience and critical sensibility, did not let go unobserved in his work the adversities of his time, and as much as Georg Simmel, Walter Benjamin and Siegfried Kracauer, he evaluated it from a neurological conception of modernity. On the other hand, it should be taken into account the critics who perceive some affinity between the author's aesthetic and the cinema, which with its imposing power, by the image bombardment, led to a so intensive distraction, with no room for contemplation in the manner of fine arts and photography. However, the question is to what extent the critical nuances pertinent to Kafka literature is able to be translated into cinematic language.

Key-words: cinema, Franz Kafka, modernity, German Literature, neurological conception of modernity.

Rio de Janeiro
Dezembro de 2014

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 1

PARTE I

1.1 A técnica e o mundo de Kafka..... 5

1.2 Kafka e o cinema mudo..... 22

1.3 O personagem Gregor Samsa..... 44

PARTE II

2.1 A câmera: *Die Verwandlung*, Jan Němec, 1975……..…….....……..53

2.2 O gesto: *Prevrashchenie*, Valery Fokin, 2002.....70

2.3 O monstro:

2.3.1 *The Metamorphosis of Franz Kafka*, Carlos Atanes, 1993..... 83

2.3.2 *Metamorphosis*, Chris Swanton, 2012 95

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....110

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....115

FILMOGRAFIA.....119

INTRODUÇÃO

Gregor Samsa é um dos personagens mais conhecidos da literatura moderna, por protagonizar a história de um homem que acorda um dia metamorfoseado em inseto monstruoso, vendo-se impossibilitado de seguir com sua rotina de trabalho como caixeiro viajante. A narrativa tem seu início exatamente no momento em que ocorre a metamorfose, e os leitores se surpreendem ao constatar que esta transformação não faz parte de um sonho, mas é algo definitivo e real. Esta história que mexe com o imaginário de gerações faz parte da novela *A metamorfose, Die Verwandlung*, de Franz Kafka, do ano de 1915, uma das poucas obras publicadas em vida pelo escritor, que a escrevera no ano de 1912.

A metamorfose tem um caráter intrinsecamente inovador, já que o clímax da história, a metamorfose de Gregor, ocorre logo no início; o fato que deveria espantar a todos na história, não espanta ninguém, e o desfecho não é nada conciliador em relação à situação enredada para seu protagonista. A inovação formal de Kafka, sua técnica de inversão, configura um universo estranho e angustiante que não se encerra no fantástico do acontecimento, mas traduz os percalços da vida moderna, aquela que afastou o homem da vida comunitária e campestre e o jogou no isolamento das grandes cidades, tornando o mundo a sua volta hostil. No tocante a este isolamento, a obra citada vai ainda mais fundo, pois trata de um isolamento que se estende ao âmbito familiar, que a princípio seria o lugar físico e subjetivo do aconchego e da segurança, como afirmado por Adorno (ADORNO, 1998: p. 249), em 1977, no seu ensaio "Anotações sobre Kafka": "A gênese social do indivíduo revela-se no final como o poder que o aniquila."

Este trabalho tem como proposta analisar quatro adaptações de *A metamorfose* para meios audiovisuais (cinema, televisão e internet), tendo como ponto de partida para a investigação a forma como cada uma delas faz a figuração do personagem Gregor Samsa, pois, em boa medida, é nesse personagem que se concentra a dimensão crítica da obra. Entre as formas de figurar Gregor para a tela, não contando com as animações, há três possibilidades encontradas: uma câmera subjetiva que representa o protagonista, um ator que faz a representação dos gestos de Gregor sem maquiagem ou efeito especial algum e, por último, a representação do monstro em si. Para dar conta dessas três formas de figuração, quatro adaptações foram selecionadas. A primeira, *Die Verwandlung*, é uma adaptação para a TV alemã do cineasta tcheco Jan Němec, do ano

de 1975, que dá destaque para o ponto de vista do protagonista, fazendo a figuração de seu olhar através de uma câmera subjetiva; a segunda, *Prevrashchenie*, é uma adaptação para o cinema russo, de Valery Fokin, do ano de 2002, pautada no código gestual de Gregor; e a terceira e a quarta, que oferecem, cada uma a seu modo, a representação literal do inseto monstruoso: *The Metamorphosis of Franz Kafka*, adaptação espanhola do cineasta independente Carlos Atanes, do ano de 1993, divulgada via internet; nela a representação de Gregor é feita através do ator transformado em meio homem-meio inseto monstruoso, e *Metamorphosis*, para o cinema britânico, por Chris Swanton, do ano de 2012; uma adaptação que conta com o inseto monstruoso de fato.

Outras adaptações foram encontradas, porém nem todas encontram-se completas, ou mesmo disponíveis. A escolha das obras acima deve-se ao fato de elas, com exceção da última, de 2012, serem encontradas falcilmente na internet, como também o fato de contemplarem diferentes formas de figurar Gregor Samsa. Entre as outras adaptações encontradas temos: *La metamorfosis*, de 1969, por Jorsefina Molina e José Manuel Fernandes, uma versão para a televisão espanhola; *La Métamorphose de Franz Kafka*, de 1983, por Catherine Ikan, adaptação para tv francesa por ocasião do centenário de nascimento do escritor; *Metamorphosis*, de 1987, de Jim Goddard, para a tv inglesa, baseada na adaptação da obra de Kafka para os palcos por Steven Berkoff; *Franz Kafka's It's a Wonderful Life*, de 1993, por Peter Capaldi, para a tv inglesa e ganhador do Oscar de melhor curta-metragem de ação de 1995, um curta cômico que tem como enredo Franz Kafka tentando escrever as linhas iniciais de *A metamorfose* e experimentando diferentes possibilidades de animais ou objetos em que Gregor poderia se transformar; e o curta *Metamorfosis*, de 2004, do cineasta espanhol Fran Estévez.

Em um primeiro momento, para dar conta destas análises, torna-se necessário buscar compreender as nuances críticas que permearam o período no qual Kafka viveu, o ambiente que inspirou o personagem Gregor Samsa. Para tanto, breves aproximações às obras de contemporâneos de Kafka como Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin é um recurso coerente, pois esses autores, além de estarem espacialmente bem próximos a Kafka, avaliaram as mudanças radicais que estavam em andamento naquele período, principalmente pela rápida industrialização e metropolização dos centros urbanos, como também as sensações que foram despertadas por elas. Por sinal, as obras dos autores citados dão conta justamente das transformações na estrutura da experiência do homem que vivia dentro do ambiente urbano, levando em conta tanto os choques físicos quanto os perceptivos.

Depois, como o trabalho tem como objetivo analisar algumas obras cinematográficas que buscaram recriar *A metamorfose*, e como a crítica pontualmente relaciona a estética de Franz Kafka ao cinema, parte da fortuna crítica que trata desta relação será comentada, como também uma breve pesquisa sobre como foi a introdução deste dispositivo na virada do século XX, já que o cinematógrafo foi um aparato técnico, transformado em mercadoria de consumo cultural, que fez refletir a velocidade, o bombardeio de estímulos e a fugacidade que traria uma nova orientação para a percepção, assim como a experimentada nas grandes cidades:

> A metrópole moderna e a instituição do cinema surgem praticamente no mesmo tempo. Sua justaposição oferece mais pistas sobre a estética pragmática pela qual experimentamos a cidade não apenas como cultura visual, mas acima de tudo como espaço psíquico. Assim como Walter Benjamin observou em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, a câmera nos apresenta o inconsciente óptico assim como a psicanálise nos apresentou o inconsciente pulsional (DONALD, 1995: p. 84).

Portanto, é também objetivo deste trabalho discutir parte da fortuna crítica que trata deste potencial cinematográfico de Kafka para cotejá-la com as escolhas formais das adaptações de *A metamorfose* dos diretores Jan Němec, Valery Fokin, Carlos Atanes e Chris Swanton. Até porque um grande desafio se trava por aquele que toma a deliberação de se arriscar a transpor para a linguagem cinematográfica uma obra de Franz Kafka, ainda mais se tratando de *A metamorfose*. Diante de um personagem como Gregor Samsa, um herói às avessas, cuja representação desafia os sentidos do leitor, como fica resolvida a questão da sua figuração para a linguagem cinematográfica?

Refletir detidamente sobre a composição do protagonista antes da análise dos filmes em si é um primeiro passo para se pensar como, e se, o cinema é capaz de recriar a atmosfera kafkiana com suas nuances críticas, que na obra não aparecem na forma de discursos, mas em forma de situações vivenciadas pelos seus personagens. Conforme afirma Michael Löwy a respeito do universo impresso na obra kafkiana,

> Kafka não produz *discursos*, ele cria personagens e situações e exprime, em sua obra, sentimentos, atitudes, uma *Stimmung*. O mundo simbólico da literatura é irredutível ao mundo discursivo das ideologias; a obra literária não é um

> *sistema conceitual abstrato,* na trilha das doutrinas filosóficas e políticas, mas criação de um *universo imaginário concreto* de personagens e coisas (LÖWY, 2005: p.19 – grifo do autor).

Segundo o dicionário eletrônico Glosbe, *die Stimmung* tem os seguintes significados: atmosfera, ânimo, humor, sonância, modo, tom, afinação, timbre, acordo, toada. Löwy utiliza esta palavra com justeza para sintetizar o efeito estético produzido pelo *universo imaginário* contido na obra de Franz Kafka, pois, conceitualmente, ela denota o estado de algo sonante, de algo afinado, harmonioso como uma composição musical.

Em uma carta para Milena Jesenska, sua noiva, o próprio Kafka utilizaria uma metáfora musical para designar o seu modo de fazer literatura. Nesta carta ele fala a respeito da impressão forte deixada pela leitura de um artigo intitulado "Sobre a Rússia bolchevista", publicado no *PragerTagblatt*, de 20 de agosto de 1920, e diz que ao ler o artigo não o tomou como ele era, mas que começou a transpô-lo para sua "orquestra" (LÖWY, 2005, p. 21 – grifo nosso).

Observa-se aqui que Kafka trataria sua obra como quem trata uma composição musical, em que a escolha de cada nota, ou, no seu caso, palavra, fará grande diferença ao conjunto. Talvez seja por isso que sua obra faz vibrar de forma afinada sentidos latentes, como em uma boa música, fazendo reverberar a escolha justa de cada palavra aos quatro cantos de cada página lida. E é por isso que se torna importante buscar observar detalhes sobre a composição do personagem Gregor Samsa, como uma forma de sentir quão afinada é sua escrita em relação a questões complexas de seu tempo.

PARTE I

1.1. A técnica e o mundo de Franz Kafka

> *Os descobrimentos impuseram-se aos homens. (...) Quase todas as noites vou à estação da estrada de ferro; hoje, como chovia, durante meia hora passeei pelo vestíbulo. O rapaz que comia incessantemente as guloseimas dos aparelhos automáticos. Metia a mão no bolso, tirava uma quantidade de moedas, metia-as descuidadamente na fenda; lia as etiquetas enquanto comia; deixava cair pedacinhos ao solo, todo sujo, e recolhia-os para metê-los diretamente na boca. O homem que mascava com tranquilidade, enquanto conversava confidencialmente na janela com uma mulher, uma parenta.*
>
> *Franz Kafka - Diários, 10 de dezembro de 1913*

> *Não escrevi coisa alguma. Fiquei na fábrica e, por duas horas, respirei gás na sala das máquinas. A energia do contra-mestre e do mecânico contra o motor que, por uma causa indecifrável, não desejava trabalhar. Lamentável fábrica!*
>
> *Franz Kafka - Diários, 10 de agosto de 1912*

Franz Kafka viveu entre os anos de 1883 e 1924, na cidade de Praga, na Boêmia, então pertencente ao Império Austro-Húngaro, onde hoje se localiza a República Tcheca, na Europa central. O cenário político, social e econômico encontrado neste período e local, como em uma boa parte da Europa e nos Estados Unidos, é marcado por mudanças violentas tanto na paisagem quanto também no modo de viver e de perceber o mundo, principalmente para aqueles que presenciaram as grandes transformações ocorridas nas metrópoles, e este era o caso de Kafka. Sua geração presenciou o advento de aparatos tecnológicos que facilitaram a vida do homem em muitos aspectos, tornando a circulação e a comunicação muito mais rápidas. Isso porque as invenções da época deixaram de repercutir apenas na área industrial e invadiram o cotidiano das grandes cidades com toda força. Entre esses aparatos estão a energia elétrica, bondes elétricos, automóveis, avião, expansão da rede ferroviária, os grandes vapores ultramarinos, telefone, gramofone e também o cinema. Contudo, a adaptação do homem da cidade a essas transformações não foi nada simples, pois também dele foi exigido, imposto mesmo, um novo parâmetro perceptivo para lidar com as injunções desse novo mundo, ou seja, com a aceleração da vida moderna transformada pela máquina. Tudo isso se

refletia, entre outras coisas, na linha de montagem da fábrica, nos transportes rápidos, no número assustador de pessoas circulando pelas ruas das cidades, nos divertimentos que prometiam emoções rápidas e intensas, porém efêmeras. Enfim, o homem teve que se adaptar a um mundo que estava em "transformação pungente da experiência de um estado pré-moderno de equilíbrio e estabilidade para uma crise moderna de descompostura e choque" (SINGER, 2004: p. 101).

Para ilustrar este período, o artigo de Ben Singer "Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular" (SINGER, 2004: p. 95-123) evoca três pensadores alemães contemporâneos a Kafka, que estavam próximo a ele não só temporalmente, mas também espacialmente: Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin. Esses autores, além de sinalizarem as mudanças na paisagem, avaliaram as sensações que foram despertadas neste período, ou seja, a transformação radical na estrutura da experiência do homem que vivia no ambiente urbano, levando em conta tanto os choques físicos quanto os perceptivos. Em o *Ornamento da massa*, uma coletânea de ensaios de Kracauer publicado na década de 1960, mas que reitera posições suas dos anos 20, ele já havia, de certa forma, proposto o nome de Simmel e Benjamin para dar conta dos sintomas inerentes a esta nova configuração de mundo, que proporcionou ao homem diferentes formas de experimentação, discernimento e sensibilidade. Uma verdadeira transformação no sistema sensório do homem de seu tempo. Porém, Kracauer também cita um terceiro nome não mencionado por Singer: Franz Kafka. Ele, então, visualizaria no trabalho literário de Kafka uma crítica fecunda das mudanças que estavam ocorrendo em seu tempo. No livro, Kracauer propõe uma sessão intitulada "Perspectivas", para dar conta justamente das injunções de seu tempo, e esta é ramificada em seis ensaios. Os três primeiros têm como tema norteador os assuntos que marcam a transição entre o mundo pré-moderno e moderno: a *religião* e a *ciência*, pois foi por conta da última que o homem renunciou à primeira em nome de uma racionalidade, que logo viu não dar conta de todas as problematizações que cercam seu mundo subjetivo. Já os outros três ensaios são dedicados justamente a Simmel, Benjamin e Kafka, autores que dedicaram atenção às transformações que se deram na percepção do homem por conta desta ruptura. Os subcapítulos são os seguintes: "A Bíblia em alemão" (1926), "Catolicismo e relativismo" (1921), "A crise da ciência" (1923), "Georg Simmel" (1920-21), "Sobre os escritos de Walter Benjamin" (1928) e "Franz Kafka" (1931).

Foi Georg Simmel quem deu o passo inicial para o desenvolvimento de um conceito que leva em conta os aspectos psíquicos da vivência nas grandes cidades. Em 1903, em seu artigo "A cidade e a vida mental", que, segundo Singer, seria um texto crucial tanto para Kracauer quanto para Benjamin, ele sinaliza que, entre outras coisas, a cidade é um ambiente que propicia a estimulação dos nervos, do individualismo metropolitano e da falta de constância nas relações nas grandes cidades:

> A base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste na *intensificação dos estímulos nervosos*, [...] (n)a rápida convergência de imagens em mudança, (n)a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas. Tais são as condições psicológicas que a metrópole cria. Com cada atravessar de rua, com o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade faz um contraste profundo com a vida de·cidade pequena e a vida rural no que se refere aos fundamentos sensoriais da vida psíquica. A metrópole extrai do homem, enquanto criatura que procede a discriminações, uma quantidade de consciência diferente, da que a vida rural extrai. Nesta, o ritmo da vida e do conjunto sensorial de imagens mentais flui mais lentamente, de modo mais habitual e mais uniforme. É precisamente nesta conexão que o caráter sofisticado da vida psíquica metropolitana se torna compreensível –, enquanto oposição à vida de pequena cidade,·que descansa mais sobre relacionamentos profundamente sentidos e emocionais. Estes últimos se enraízam nas camadas mais inconscientes do psiquismo e crescem sem grande dificuldade ao ritmo constante da aquisição ininterrupta de hábitos (SIMMEL, 1973: p. 12 – grifo do autor).

Walter Benjamin, que também é testemunha destas transformações, em "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" reflete sobre as sensações provocadas no homem pelas mudanças ocorridas com o progresso capitalista e com a guerra:

> Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de

> torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1994: p. 198).

A noção de modernidade só pode ser compreendida no contexto desse novo perfil de cidade, ou seja, o perfil das grandes metrópoles, que tinham como característica a intensa movimentação das multidões, dos transportes elétricos ou mecânicos e das mercadorias que ali circulavam. Em um artigo de 1926, Kracauer notava equivalência na dinâmica das mercadorias e das massas:

> A avenida Saint-Ouen sábado à tarde é uma grande feira. Não no sentido que estivesse acampado aqui um circo ambulante, mas que a avenida está prenhe deste circo e que segue adiante junto com ele. A obrigação de prover o domingo reúne uma multidão que, a um astrônomo, poderia parecer uma nebulosa. Ela se comprime em densos conglomerados nos quais os indivíduos esperam bem empacotados até que sejam cá e lá novamente desempacotados. Entre os consumidores, há os que apreciam o espetáculo da desintegração constante do complexo ao qual pertencem. Um sinal que os mantêm na periferia da vida (KRACAUER, 2009: p. 57-58).

É enorme o contraste com o que se tinha anteriormente, uma cidade pré-moderna, cujo transporte ainda se centrava nos cavalos, onde as pessoas ainda se cumprimentavam ao passarem umas pelas outras, e cada um era conhecedor de todas as etapas de seu trabalho, o que só veio a mudar com o *boom* tecnológico do capitalismo industrial. A imagem apresentada no ensaio de Walter Benjamin retrata bem esse contexto, é a imagem do isolamento, impotência e desamparo do sujeito naquele cenário de transformações radicais e profundas. Tais transformações, no que diz respeito aos choques físicos, podem incluir tanto os choques relativos ao crescimento populacional e ao aumento de estímulos visuais e auditivos quanto os acidentes com os novos meios de transporte, como os bondes elétricos e os automóveis, além dos acidentes de trabalho não letais e letais provocados pelo manuseio de máquinas:

> Pode-se ter uma boa ideia desse tema em alguns poucos exemplos de títulos e subtítulos do *Newark Daily Advertiser* em 1894: "Arremessado para a morte instantânea: corpo é preso em rápidas

> correias giratórias e esmagado contra o teto a cada volta" e "Morte terrível de um gari: sua cabeça foi quase arrancada por uma máquina de varrer" (SINGER, 2004: p. 107).

Carregada de sensacionalismo, essa informação parece valiosa quando se leva em consideração que Kafka trabalhou como advogado para o Instituto de Seguros contra Acidentes do Trabalho do Reino da Boêmia de 1908 até sua aposentadoria por conta da tuberculose, em 1922. Em uma carta destinada a seu amigo Max Brod, em 1909, ele relata o horror diário ao qual era submetido em seu trabalho:

> Pois o que eu tenho que fazer! Nos meus quatro distritos [...] como bêbadas as pessoas despencam dos andaimes para dentro das máquinas, todas as vigas tombam, todas as rampas se soltam, todas as escadas escorregam, o que se alcança para cima, desaba para baixo, o que se alcança para baixo, causa a própria queda. E se tem dores de cabeça das jovens nas fábricas de porcelana, que incessantemente se lançam sobre as escadas carregando torres de louça (KAFKA, apud SANTOS, 2010: p.309).

O cotidiano de seu trabalho o colocaria em contato direto com a rotina de operários que sofreram algum tipo de dano durante suas jornadas de trabalho, pois seu cargo não se limitava a questões burocrático-administrativas, ele era inspetor de níveis de periculosidade, sendo assim responsável por todas as questões relacionadas ao manuseio dos maquinários das fábricas. Ele sabia muito bem o quanto essas máquinas eram um risco à integridade física das pessoas que as manipulavam, e também o quão desumanas eram as condições de trabalho de que elas dispunham. A ciência desta realidade se manifesta em um relatório apresentado à companhia seguradora em 1910, no qual Kafka sugere a utilização de eixos de segurança em plainas de madeira, por conta de acidentes que não podiam ser evitados pelos trabalhadores:

> Os perigos que surgem para os trabalhadores através da grande distância entre o eixo das lâminas e da superfície da mesa destacam-se claramente. Por isso, ou se trabalhava sem o conhecimento do perigo que assim possivelmente se tornava ainda maior, ou se trabalhava com o conhecimento de um perigo constante, que não podia ser evitado. [...] A própria mão do trabalhador atencioso precisava chegar até a

> fenda da lâmina ao deslizar, ou seja, no não raro arremesso para trás da madeira a ser aplainada, quando com uma mão ele a pressionava sobre a mesa da máquina e com a outra ele ligava o eixo das lâminas. Esse levantar e arremessar da madeira não podia nem ser previsto nem evitado, pois isso acontecia tanto quando a madeira era irregular em determinadas partes ou ramificada, como quando as lâminas não giravam rápido o suficiente ou se deslocavam, ou ainda quando a pressão das mãos não se distribuía uniformemente sobre a madeira. Um acidente assim não passava sem que partes dos dedos ou até mesmo dedos inteiros fossem amputados (KAFKA, apud SANTOS, 2010: p.314).

A entrada dos seus diários do dia 7 de fevereiro de 1912 revela o quanto que a percepção de Kafka não deixava nenhum detalhe escapar. Ele percebeu como o contato com as máquinas era uma forma de desumanizar as empregadas da fábrica de sua família, local em que ele, muito a contragosto, tinha que trabalhar durante as tardes, conforme sua própria declaração na entrada dos diários de 28 de dezembro de 1911: "Os sofrimentos que a fábrica provoca. Por que me terei deixado convencer quando me fizeram prometer que trabalharia na fábrica? Ninguém me obrigou mediante a força, apenas meu pai com suas censuras, Karl com seu silêncio, e a minha consciência culpável" (KAFKA, [19--]: p. 168):

> Ontem na fábrica. As moças, com seus vestidos intoleravelmente sujos e desalinhados, o cabelo como se acabassem de se erguerem da cama, a expressão das caras imobilizada pelo estrépito incessante das correias de transmissão e as diferentes máquinas, na verdade automáticas, mas que se descompõem nos momentos mais imprevisíveis, não são seres humanos, não se cumprimenta a elas, não se lhes pede desculpas quando empurradas; se alguém as chama para que façam um trabalhinho, fazem-no, mas imediatamente voltam para a máquina; com um movimento de cabeça alguém lhes indica o que devem fazer; estão em anáguas, submetidas ao mais ínfimo poder, e nem sequer lhes resta bastante tranquilidade de compreensão para reconhecer e aplacar este poder mediante um olhar ou uma reverência. Mas quando dão as seis horas, e se gritam mutuamente, desatam-se os lenços do pescoço e do cabelo, sacode-se o pó com uma escova que

> corre todo o salão e que as impacientes reclamam constantemente, põem-se as saias passando-as por cima da cabeça e lavam-se as mãos como podem; enfim são mulheres; apesar da palidez e dos dentes arruinados podem sorrir, agitar seus corpos endurecidos, já não se pode levá-las aos empurrões, olhá-las fixamente ou ignorá-las; a gente aperta-se contra os caixões sujos para deixá-las passar, tira-se o chapéu quando dizem boas-noites, e não se sabe o que dizer quando alguma tenta ajudá-lo a vestir o sobretudo (KAFKA, [19--]: p. 192).

Portanto, o uso de máquinas, para Kafka, mostrava-se perigoso não só para a integridade física das pessoas, mas também era um risco para a saúde mental. Em um texto redigido em 1916, como apelo público pela construção de um hospital destinado aos doentes nervosos vítimas da Primeira Guerra, ele é explícito:

> A Guerra Mundial, que concentrou em si toda a miséria humana, é também, mais do que toda guerra anterior, uma guerra de nervos... *Da mesma maneira como durante as últimas décadas de paz a utilização intensiva de máquinas punha em perigo, perturbava e tornava doentes os nervos dos que delas se ocupavam*, o papel enormemente aumentado de máquinas nas ações de guerra hoje provoca os mais graves perigos e sofrimentos para os nervos dos combatentes (KAFKA, apud LÖWY, 2005: p. 90-91 – grifo nosso).

Algumas características formais ou temáticas de sua obra parecem correlacionados a aspectos dessa sua experiência profissional, como também do período em questão, seja na linguagem protocolar com que narra, seja na impessoalidade com que trata seus personagens e também na forma como eles se tratam uns aos outros, seja nas questões do trabalho que aparecem com bastante frequência, seja na minúcia de detalhamentos técnicos, ou na forma como faz a representação das máquinas, que muitas das vezes tomam ar de algo ameaçador, opressor e até mesmo letal.

Quanto à representação das máquinas, vale lembrar que, em *Na colônia penal*, o narrador demonstra perícia ao expor cada detalhe de "um aparelho singular" (KAFKA, 2011: p.65) que imprime a sentença do condenado em sua "própria carne" (KAFKA, 2011: p.71), até a sua morte. A novela foi escrita em outubro de 1914, três meses depois do início da Primeira Guerra Mundial, e publicada em 1919. É especialmente

interessante aqui porque, segundo Modesto Carone, em 1915, o escritor tcheco declarou que *Na colônia penal* deveria ter sido publicada com *O veredicto* e *A metamorfose* em um único volume sob o título *Punições* (KAFKA, 2011: p. 61). A narrativa se passa em uma colônia penal localizada em uma ilha. Um explorador estrangeiro vai visitá-la e é convidado pelo oficial militar que o recebeu a conhecer o aparelho e vê-lo funcionando ao assistir a execução de um soldado que foi condenado por desobediência e insulto ao seu superior. O oficial, para explicar como a máquina funciona, esboça minuciosamente cada detalhe técnico com total perícia, como na pequena explicação a seguir:

> – O senhor está vendo dois tipos de agulha em disposições variadas – disse o oficial. – Cada agulha comprida tem ao seu lado uma curta. A comprida é a que escreve, a curta esguicha água para lavar o sangue e manter a escrita sempre clara. A água e o sangue são depois conduzidos aqui nestas canaletas e escorrem por fim para a canaleta principal, cujo cano de escoamento leva ao fosso (KAFKA, 2011: p. 74).

Outro exemplo se encontra em *O desaparecido ou Amerika*: o telefone aparece como um aparelho opressor para o funcionário que toma notas com "movimentos inumanamente regulares e velozes" (KAFKA, 2012: p. 50), que o tornam praticamente parte da engrenagem dessa máquina. E há também, na mesma narrativa, o reflexo da impessoalidade tanto nas relações entre as pessoas que circulam pelo espaço apresentado, como na forma como o narrador o apresenta, como alguém que está do lado de fora de todo acontecimento, como uma câmera cinematográfica, que apenas registra os fatos:

> No meio da sala havia um movimento de pessoas que corriam de um lado para o outro. Ninguém cumprimentava, os cumprimentos haviam sido abolidos, cada qual ia seguindo os passos de quem o precedia, olhando para o chão sobre o qual pretendia avançar da maneira mais rápida possível, ou então, capturando com olhadelas para os papéis que tinha em mãos o que na certa eram apenas palavras ou números isolados e que esvoaçavam com seu passo apressado (KAFKA, 2012: p. 50).

A vivência dessas experiências tem a ver com os choques perceptivos de que trata o artigo de Ben Singer, sobre o ambiente hostil ao qual Kafka e seus contemporâneos foram submetidos à época em que viveram. Tempo em que o termo "modernidade" tomava contornos nítidos, conforme as palavras de Singer:

> A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo da vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem (SINGER, 2004: p. 96).

Para Singer, são três as ideias que dominaram o pensamento contemporâneo em relação às acepções do termo "modernidade": o conceito moral e político, referente ao desamparo ideológico do homem; o cognitivo, que estaria ligado à forma de perceber o mundo conforme os parâmetros da racionalidade instrumental; e o conceito socioeconômico, que trata das mudanças sociais e econômicas ocasionadas pelos grandes avanços tecnológicos. Todavia, ele propõe um quarto conceito, derivado das teorias de Simmel, Kracauer e Benjamin, que seria "uma concepção *neurológica* da modernidade". Este quarto conceito estaria mais ligado às sensações provocadas pelos choques físicos e perceptivos em consequência do mundo caótico, dos quais resultaria uma mudança radical e definitiva em relação à experiência subjetiva (SINGER, 2004: p. 95 – grifo do autor). Com essa concepção neurológica da modernidade, além de apontar para as mudanças tecnológicas, ideológicas e econômicas daquele período, o ensaísta pretende destacar "os modos pelos quais essas mudanças transformaram a estrutura da experiência" de cada habitante das grandes metrópoles. Essa forma de analisar o período faz emergir o ambiente conturbado em que viveram e a exposição a um verdadeiro "bombardeio de *estímulos*" ao qual foram submetidos (SINGER, 2004: p. 96 – grifo do autor).

Ainda segundo Singer, a imprensa "oferece um registro particularmente rico da fixação da cultura nos ataques sensoriais da modernidade" (SINGER, 2004: p. 98). Conforme se pôde ver, por exemplo, nas sensacionalistas manchetes dos jornais citadas acima, havia no período certa predileção por exibir os desastres ocasionados pelas máquinas modernas. Era ao mesmo tempo forma de denúncia e alvo de fixação, já que este sensacionalismo dava rentabilidade aos jornais por ser algo que seu público consumia. Mas não era só na imprensa que se manifestava tal sensacionalismo: os entretenimentos de massa também, cada vez mais, davam ênfase ao espetacular, ao impactante e à surpresa. O cinema, principalmente, faria refletir esse mundo novo, dominado por uma alta estimulação sensorial, por choques vívidos e intensos.

Não seria diferente com as artes em geral. No caso da literatura de Franz Kafka, o ambiente conturbado do período não apareceria situado em tempo e espaço, mas apenas nos sintomas inerentes às transformações da experiência subjetiva, sempre na forma de imagens fortes que operam uma espécie de deformação do real. Michael Löwy, em *Franz Kafka, sonhador insubmisso*, faz uma apreciação sobre o tipo de realismo empreendido por Kafka, observando que "alguns parecem considerá-lo um sociólogo que se exprime em forma literária" (LÖWY, 2005: p. 197) e conclui:

> Kafka é muito mais do que um escritor "realista" no sentido habitual do termo. Aquilo que ele exibe em suas obras não é apenas a "realidade objetiva", mas algo mais importante: uma *experiência subjetiva*, a dos indivíduos confrontados com os "aparelhos". Seus romances são escritos *do ponto de vista dos vencidos*, daqueles que são triturados na engrenagem "racional" e "impessoal" da máquina burocrática. Parafraseando Walter Benjamin, as obras de Kafka "*escovam a contrapelo* a imagem demasiado tranquilizadora do poder jurídico e estatal moderno" (LÖWY, 2005: p. 206-207 – grifos do autor).

A observação de Löwy a respeito do tipo de realismo empreendido por Kafka confirma a perspectiva adotada neste trabalho, que reconhece nele um escritor que representou sensações derivadas do ambiente conturbado em que viveu. Seus escritos fazem emergir os choques físicos e perceptivos daquele período de transformações, como espécie de elaboração estética de uma concepção neurológica da modernidade.

Nesse sentido, e quando se leva em consideração a experiência profissional de Kafka, a visão de Löwy a respeito dos indivíduos confrontados por "aparelhos", ainda que pertinente, parece deixar de lado o dado físico e tátil da relação do homem com os "aparelhos" da modernidade, restringindo a questão à dimensão simbólica da "máquina burocrática" – central na obra do escritor, sem ser a única máquina nela relevante.

Ainda que não sejam explícitas demarcações temporais na maioria dos textos de Kafka, as marcas da experiência social que lhe era contemporânea se destacam. No início deste trabalho foi citado um artigo sobre Kafka de Siegfried Kracauer que compõe as "perspectivas" de o *Ornamento da massa*. Esse artigo é dedicado à obra tardia do escritor tcheco, publicado no *Frankfurter Zeitung* de 3 de setembro de 1931. Nele, Kracauer, nota que aqueles fragmentos de contos e aforismos "foram escritos nos anos da Guerra, da Revolução e da inflação". E que, "embora nenhuma única palavra em toda obra estabeleça uma relação direta com esses acontecimentos, eles estão sem dúvida dentre seus pressupostos". Nota ainda que seria "provável que a irrupção desses eventos tenha tornado Kafka capaz de avaliar e de elaborar o caos no mundo" (KRACAUER, 2009: p. 287). Pode-se afirmar que este aspecto estrutural detectado por Kracauer perpassa toda obra de Kafka, não sendo privilégio apenas de seu período tardio. A sensibilidade perceptiva do escritor quanto ao choque provocado pelo ritmo conturbado e acelerado da cidade capitalista aparece de forma flagrante em vários momentos de sua escrita, tanto na ficcional quanto nos registros de seus diários, e também no epistolário, como vimos com a já citada passagem da carta em que confidencia a Max Brod os horrores que presenciava em sua vida profissional no Instituto de Seguros contra Acidentes do Trabalho.

Uma pequena exceção na obra ficcional de Kafka, no sentido de identificar o local e época da narração, é um trecho de uma narrativa curta da fase inicial de sua obra, *Conversa com o Bêbedo*, publicada em 1909, na revista *Hyperion* de Franz Blei. Nela há um narrador em primeira pessoa que se coloca como um pensador, e fala de sua tentativa de encontrar um bêbado para com ele travar uma conversa a fim de iluminar suas divagações filosóficas a respeito do real. Ao entrar na rua Karlsgasse, em Viena, o narrador-personagem se depara com um bêbado e o identifica como de aparência parisiense, o que foi o bastante para então iniciar uma conversação com o inusitado interlocutor, expondo seus questionamentos sobre a movimentação das ruas de Paris (que à época já era uma grande capital metropolitana). Nesse momento, o narrador expõe a metrópole com sua corriqueira incidência de acidentes, a velocidade do mundo

moderno e a reserva no contato com o outro, que seria fruto da indiferença e aversão mútuas:

> É verdade que as ruas de Paris se bifurcam de repente; são irrequietas, não é verdade? Nem sempre está tudo em ordem, como é que podia estar! Acontece um acidente, as pessoas reúnem-se aparecendo das ruas da redondeza com o seu passo metropolitano que toca apenas ao leve na calçada; todos estão curiosos mas também receiam uma desilusão; respiram a grande velocidade e esticam as suas cabecinhas para a frente. Mas quando se tocam fazem vênias profundas e pedem desculpa: "Lamento imenso,... foi sem intenção... é muita gente junta, perdoe-me, por favor... foi muito indelicado da minha parte... admito" (KAFKA, 2004: p. 338-339).

Outro momento em que há a exposição dessa sensibilidade perceptiva é uma entrada de seus Diários, em 15 de dezembro de 1910. Kafka, ao escrever sobre sua dificuldade de compor, de achar as palavras certas para fomentar sua escrita, descreve seu estado como bastante grave e, como em sua escrita literária, formula uma imagem para dar vazão ao seu desolamento diante da impossibilidade de encontrar a palavra justa. A imagem evoca a experiência traumática do homem na grande metrópole, faz ecoar a turbulência do tráfego, o barulho, a indiferença que desorienta e é causa da solidão ocasionada pela grande variedade de estímulos que torna o indivíduo invisível aos olhos de seus semelhantes. A imagem remete a uma situação que provoca tanto angústia quanto dor física a um indivíduo em plena Praça da Ópera, em Berlim:

> Sentado à minha mesa de trabalho, eu não estou mais à vontade do que qualquer outro que, na Praça da Ópera, quebrasse as pernas em pleno tráfego. Todos os carros, provenientes de todos os lados, apressam-se em todas as direções, porém melhor do que os policiais a dor deste homem, silenciosamente, não obstante o alarido, mantém a ordem, a dor que faz com que ele cerre os olhos e esvazia a praça e as ruas sem que os carros deixem de passar. A vida vária faz com que ele sofra, visto como obstrói a circulação, porém o vazio não é menos doloroso, porque liberta a sua dor propriamente dita (KAFKA, [19--]: p. 24).

Mais um exemplo é um cartão postal enviado aos irmãos Brod, Max e Otto, quando de uma viagem do trio a Paris, em 1910. Kafka teve que antecipar sua volta porque, subitamente, foi acometido por uma furunculose. O cartão datado de 20 de outubro de 1910 foi escrito aos seus amigos já de volta a Praga. Kafka conta que, da furunculose, uma erupção cutânea se destacou sobre os demais abscessos e, em sua opinião, essa erupção, a que "produz e produzirá a dor real", foi provocada pelo contato que teve com as "calçadas internacionais" das grandes metrópoles que frequentara, especialmente a parisiense. Também descreve um sonho relacionado a esse contato, na sua primeira noite depois do retorno a Praga. No sonho, destaca-se a imagem de uma casa onde ele foi destinado a passar a noite, mas que na verdade não era uma casa exatamente, e sim uma das ruas de Paris, com seus automóveis, ônibus, carros de praça, e o ritmo frenético das grandes metrópoles. É válida a leitura integral do texto contido neste cartão postal, que exprime bem a angústia experimentada:

> Querido Max,
> Cheguei bem e, pelo simples fato de ser olhado por todos como um fenômeno improvável, estou muito pálido. – A alegria de gritar com o médico foi-me negada por um pequeno desmaio, que me empurrou para o divã dele e durante o qual – isso foi esquisito – senti-me a tal ponto como uma moça que tentei ajeitar com as mãos minha saia de menina. No mais, o médico declarou-se horrorizado com minha aparência posterior; os cinco novos abscessos já não são tão importantes, uma vez que apareceu uma erupção cutânea pior que todos os abscessos, que requer longo tempo para se curar e que produz e produzirá a dor real. Minha ideia, que naturalmente não revelei ao médico, é que essa erupção foi produzida pelas calçadas internacionais de Praga, Nuremberg e especialmente Paris. – Assim, sento-me agora à tarde em casa como que numa sepultura (não posso andar, por causa das ataduras sólidas, e não posso sentar sossegado, por causa da dor, que a cicatrização piora ainda mais), e só de manhã saio deste Além, por força de ter que ir ao escritório. Amanhã irei encontrar seus pais. – Na primeira noite em Praga, creio ter sonhado a noite inteira (o sono pairou sobre esse sonho como um andaime numa nova construção parisiense) que estava alojado, para pernoitar, numa casa grande, que não consistia em nada além de carros de praça, automóveis, ônibus

> parisienses, e assim por diante, os quais não tinham nada melhor a fazer que andar grudados uns nos outros, ultrapassando e passando por cima e por baixo uns dos outros, e não se falava nem se pensava em nada além de tarifas, conexões, baldeações, gorjetas, *direction Pereire*, dinheiro falso etc. Por causa desse sonho, não mais consegui dormir, porém, como não dispunha de informações adequadas sobre as questões necessárias, só com extremo esforço pude suportar o sonho em si. Queixei-me internamente de terem que me acomodar, a mim, que estava tão necessitado de repouso depois da viagem, numa casa dessas, mas, ao mesmo tempo, havia em mim um assecla que, com reverência ameaçadora dos médicos franceses (que usam casacos de trabalho abotoados até em cima), reconheceu a necessidade dessa noite. – Por favor, torne a contar o seu dinheiro, para ver se não o roubei; segundo minha contabilidade, não totalmente impecável, gastei tão pouco que é como se houvesse passado o tempo todo em Paris lavando minhas feridas. Que horror, está doendo de novo! Era mais do que na hora de eu voltar, por vocês e por mim.
>
> Seu, Franz K.
>
> (KAFKA, apud ZISCHLER, 2005: p. 35-36).

A experiência da viagem a Paris parece ter impactado bastante Kafka. A estupefação diante da cidade grande foi tão intensa que, segundo sua própria opinião, provocou feridas doloridas em seu corpo. Seu sonho, ou melhor, seu pesadelo, só ratifica essa sua opinião, a de que a dinâmica das metrópoles é perturbadora a ponto de lhe causar dor e desconforto. É como se as metáforas características de sua obra aparecessem grudadas em sua pele neste momento, mais do que como imagem, como ferida. Ferida que, vale a repetição, "produz e produzirá a dor real". Viver dentro dos contornos da modernidade urbana o fere, exercendo um efeito devastador sobre seus nervos e seu corpo.

Há algo desse tipo de experiência em *A metamorfose*, escrita dois anos depois da viagem a Paris e dos registros via carta e diário. Pois Gregor Samsa, logo após ter acordado transformado em um inseto monstruoso, não se preocupa tanto com sua nova forma quanto com as obrigações do trabalho, com o ritmo acelerado de sua vida. Os primeiros pensamentos que teve após a sua transformação dão a dimensão da

importância da questão da vivência nas grandes cidades e dos modos de trabalho que lhe são próprios:

> – O que aconteceu comigo? – pensou.
> [...] – Que tal se eu continuasse dormindo mais um pouco e esquecesse todas essas tolices? – pensou.
> [...] – Ah, meu Deus!, pensou. – Que profissão cansativa eu escolhi. Entra dia, sai dia – viajando. A excitação comercial é muito maior que na própria sede da firma e além disso me é imposta essa canseira de viajar, a preocupação com a troca de trens, as refeições irregulares e ruins, um convívio humano que muda sempre, jamais perdura, nunca se torna caloroso. O diabo carregue tudo isso! (KAFKA: 2011, p. 227-228).

De resto, nesse primeiro momento, passado o susto inicial evidenciado pela frase: "O que aconteceu comigo?", o leitor só toma conhecimento da metamorfose de Gregor porque o narrador faz a descrição do personagem e de seus gestos:

> Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos (KAFKA, 2011: p. 227).

A indiferença de Gregor com sua situação também é registrada no fato de ele sentir melancolia ao olhar para janela e ouvir as gotas de chuva batendo no zinco do parapeito, antes de se dar conta de que estava muito atrasado para o trabalho (KAFKA, 2011: p. 227): um tipo de atitude que não condiz com os acontecimentos que estavam se dando naquele momento. É a naturalização do absurdo, tão característica à obra de Kafka. Este surpreendente e sinistro despertar de Gregor Samsa configura uma maneira drástica, senão a mais drástica na história da literatura moderna, de ilustrar a autoalienação de um ser. A profundidade da alienação de Gregor aparece ao leitor da narrativa na forma dos seus pensamentos e na sua melancolia antes de se dar conta de seu atraso, que se contrapõem aos seus gestos irreflexos de inseto, o que denota que,

apesar de se tratar de um acontecimento sério, ele pouco se importa com sua nova condição física, seu estranhamento está voltado para a obrigação com o trabalho – não conseguir se levantar para seguir com sua rotina de trabalho é a causa real de seu desespero.

A importância que a obra confere à obrigação com o trabalho fica marcada com o destaque de um aparelho no cenário do quarto de Gregor: o despertador. Ele incessantemente lembra a Gregor o quanto ele estava atrasado para pegar o trem das cinco da manhã para cumprir seus deveres profissionais de caixeiro viajante. A forma como o despertador é representado na obra produz o efeito desta urgência e preocupação com a passagem do tempo, de um tempo opressor e irrevogável. Pois do momento em que Gregor despertou e olhou para o relógio até a chegada do gerente em sua casa passaram-se por volta de quarenta e cinco minutos, e a passagem deste tempo foi incessantemente lembrada a Gregor pelo tique-taque do despertador (KAFKA, 2011):

> E olhou para o despertador que fazia tique-taque sobre o armário. – Pai do céu! – pensou. Eram seis e meia e os ponteiros avançavam calmamente, passava até da meia hora, já se aproximava de um quarto. Será que o despertador havia tocado? Via-se da cama que ele estava ajustado certo para quatro horas: seguramente o alarme tinha soado (p. 229).
>
> [...] O próximo trem partiria às sete horas (p. 229).
>
> [...] Enquanto refletia sobre tudo isso na maior pressa, sem poder se decidir a deixar a cama – o despertador acabava de dar um quarto para as sete (p. 230).
>
> [...] – Gregor – chamaram; era a mãe. – é um quarto para as sete. Você não queria partir? (p. 230).
>
> [...] – Sete horas já – disse a si mesmo quando o despertador bateu outra vez –, sete horas já e ainda essa neblina (p. 233).
>
> [...] – Antes de soar sete e um quarto preciso de qualquer modo ter deixado completamente a cama. Mesmo porque até então virá alguém da firma perguntar por mim, pois ela abre antes de sete horas (p. 233).
>
> [...] em cinco minutos seriam sete e quinze – quando soou a campainha na porta do apartamento (p. 234).

Uma observação que também merece destaque no tocante à relevância da dimensão do trabalho é o momento em que a mãe de Gregor conversa com o gerente e diz a ele que se sente irritada pelo filho ficar em casa e não sair à noite no tempo que fica pela cidade. Segundo ela:

> (Gregor) fica sentado à mesa conosco e lê em silêncio o jornal ou *estuda horários de viagem*. É uma distração para ele *ocupar-se de trabalhos de carpintaria*. Por exemplo, durante duas ou três noites entalhou uma pequena moldura; o senhor vai ficar admirado de ver como ela é bonita (KAFKA, 2011: p. 236 – grifo nosso).

Gregor, até em seu horário de descanso, se ocupa estudando horários de viagem e trabalhando como carpinteiro. Assim fica evidente que nem mesmo em sua folga as exigências do tempo o abandonam; como também não consegue ficar sem trabalhar, pois ocupa seu tempo livre planejando horários ou trabalhando em entalhes de molduras. Talvez sem o perceber, ele foi dominado pela rotina do trabalho mais do que poderia imaginar, não tendo assim espaço para os relacionamentos mais consistentes que não tem e de que sente falta. O trabalho não o satisfaz, exige muito dele, mas ele está como que acorrentado às amarras da sua profissão, alienado.

Dado o destaque conferido à vida profissional de Gregor Samsa, e ao modo como ele a encara, já que "nada" que lhe pudesse acontecer o faria esquecer-se da infelicidade de seu dia a dia como caixeiro-viajante, *A metamorfose* pode ser considerada exemplar no sentido de apresentar esse lado caótico da vida urbana, como também a alienação do indivíduo em relação ao trabalho. Há também certo saudosismo do estado pré-moderno de equilíbrio e estabilidade, em que o "convívio humano" era durável e caloroso. Essa dimensão crítica da obra não pode ser negligenciada e aponta a "concepção neurológica" da modernidade.

Portanto, em vários momentos das composições de Franz Kafka subsistem aspectos do mundo no qual ele estava inserido: a cidade com sua velocidade frenética que estimula os nervos, levando a níveis altíssimos de ansiedade; a indiferença e isolamento dos indivíduos das metrópoles; o trabalho que aliena e causa danos ao trabalhador. Enfim, mais do que retratar mudanças sociais e econômicas, morais ou políticas do período, que foram proporcionadas pela técnica, sua obra parece representar as sensações do homem diante tais mudanças: o homem cindido, fragmentado, solitário

e perdido. Esse é o modelo de mimesis privilegiado por sua obra, o que torna seu absurdo muito mais coerente, pois absurdas foram as mudanças sentidas de forma inigualável pelo autor de Praga.

E esse mundo no qual Kafka viveu teve como seu representante um aparato técnico que, ao mesmo tempo em que fazia parte das grandes invenções que marcaram e transformaram tão radicalmente este período, foi também meio para uma nova forma de conceber o mundo, fazendo-se componente que possibilitou uma nova experiência estética que traduziu como nenhuma outra arte, tanto subjetiva como fisicamente, o período em questão. Este aparato é o cinema.

1.2 Kafka e o cinema mudo

> *Estive no cinema. Chorei. "Lolotte". O bom pároco. A pequena bicicleta. A reconciliação dos pais. Diverti-me imensamente. Previamente, um filme triste, "O acidente na caldeira", depois um alegre. "Por fim só". Sinto-me absolutamente vazio e insensato; o bonde que passa tem mais sentido da vida do que eu.*
>
> *Franz Kafka - Diários, 20 de novembro de 1913*

O cinema apareceu como novidade por volta de 1895, passando de uma nova invenção tecnológica que se juntava como coadjuvante a outros tipos de entretenimento visuais (como os panoramas, dioramas e até mesmo performances teatrais) a uma forma de atração autônoma. Os filmes eram apresentados em *vaudevilles* ou teatros de variedade, feiras, circos e exibições itinerantes. A autonomia como entretenimento foi consequência de seu enorme sucesso, até que, a par da situação coadjuvante, surgiram os *nickelodeons*, locais que eram adaptados e transformados em salas de projeção exclusivamente: "as exibições ambulantes de filmes, que se disseminaram por Praga e pela Boêmia em 1896 aliaram-se, em 1907, ao primeiro cinema permanente" (ZISCHLER, 2005: p. 29).

O cinema presenciado por Kafka estava longe de se parecer com o que temos hoje em dia, era um cinema inaugural, com status bem diferente do atual, e que sofreu transformações rápidas e profundas. Veja-se o depoimento de Siegfried Kracauer, autor que testemunhou a emergência do novo meio no contexto alemão, num momento bem próximo da escrita de *A metamorfose*:

> O cinema teve as características de um moleque de rua; era uma criatura sem educação correndo selvagemente pelo mais baixo estrato da sociedade. (...) Por volta de 1910 (...) uma atração para jovens trabalhadores, vendedoras, ociosos, párias sociais, as salas de cinema tinham má reputação. Elas proporcionavam um teto para o pobre, um refúgio para os namorados. Eventualmente, um intelectual louco entraria em uma (KRACAUER, 1988: p. 28-29).

Num primeiro momento, as películas tinham tendência não narrativa, prevalecia o "cinema de atrações", conforme o termo cunhado por Tom Gunning. Essa fase se estende desde os primórdios do cinema, em 1894, até 1906-1907. Um cinema cujo objetivo não era exatamente contar uma história. A linguagem fílmica estaria mais preocupada em mostrar o mundo, causar espanto e surpreender o espectador, era um cinema com uma forte tendência ao espetáculo. Já em um segundo momento, na fase dos *nickelodeons*, de 1906 até 1913-1915, houve o aumento da demanda por filmes de ficção, e por conta disso haveria uma crescente narratividade. Isso ocorreu em parte porque, na classe média, surgiu interesse pelo novo meio, e a indústria cinematográfica, vendo aí consumidores potenciais, investiu em transformar o novo meio em uma diversão para essa parcela da população – para isso o cinema teria que se ajustar aos padrões de mercadoria de consumo cultural destinado a essa classe e às suas expectativas, deixando de lado a imoralidade e anarquia de outros tempos. Por isso, segundo Kracauer, passou-se a tentar conferir ao cinema um estatuto de arte e, para fazer este estatuto valer, passaram a ser produzidos filmes baseados no teatro e na literatura, embora tais intentos nem sempre dessem certo porque os realizadores de tais filmes não percebiam ainda as distinções entre as diferentes linguagens e queriam levar para tela a reprodução exata da montagem teatral, ou tratavam com descuido as adaptações literárias, deixando de aproveitar também os meios oferecidos pela linguagem cinematográfica:

> Na França, a falta de vínculos culturais e de preconceitos intelectuais com relação ao cinema tornou possível a artistas como George Méliès ou Émile Cohl prosperarem, mas na Alemanha não parece ter vingado o sentido do cinema. Porém, após 1910, em resposta ao movimento que começara na França, aquela independência desapareceu. A 17 de

> novembro de 1908, a recém-criada companhia cinematográfica francesa Film d'art lançou *L'Assassinat du Duc de Guise* (*O assassinato do Duque de Guise*), uma ambiciosa produção interpretada por membros da Comédie Française e acompanhada de uma partitura musical de Saint-Saëns. Este foi o primeiro de inúmeros filmes confundidos com obras de arte que, estimulando potencialidades cinematográficas, imitavam o palco e adaptavam produções literárias de sucesso.
> (...) Mas esta vinculação do cinema à dramaturgia teatral provou ser, como era de se esperar, uma asneira. Tradicionalmente ligado aos caminhos do teatro, o pessoal dos palcos era incapaz de perceber diferentes leis da nova mídia (KRACAUER, 1988: p. 29-30).

Esse segundo momento do cinema é considerado um "período de transição", "quando os filmes passam gradualmente a se estruturar como um quebra-cabeça narrativo, que o espectador tem de montar baseado em convenções exclusivamente cinematográficas" (MASCARELLO: 2008, p. 26). A falta de familiaridade com o novo *medium*, tanto por parte do espectador, quanto dos realizadores dos filmes, fez com que esse período de transição tivesse tantos insucessos na tentativa de transpor textos narrativos e dramáticos para a linguagem cinematográfica:

> O problema é que estas tentativas de contar histórias desembocaram em filmes que o público não entendeu. O cinema, cuja estética estava até então baseada em fontes como o vaudevile, o burlesco, os contos infantis, as histórias em quadrinhos e as canções populares, favorecia mais os efeitos espetaculares, ou as ações físicas do que as motivações psicológicas que apareciam nos dramas burgueses e precisavam ser representadas na tela (COSTA: 2005, p. 64).[1]

[1]Para exemplificar bem esta fase de transição em que tanto o público quanto os realizadores dos filmes não estavam ainda plenamente adaptados à nova mídia, há uma crítica publicada no *Frankfuter Zeitung*, intitulada: "Der Bassermann Film", por Ulrich Rauscher, em 6 de fevereiro de 1913, sobre o Filme *Der Andere* (*O outro)*, baseado na peça teatral de Paul Lindau de mesmo nome. O título da crítica se refere ao ator principal do filme, Albert Bassermann, muito admirado e respeitado na época por sua atuação no teatro. Inclusive, Kafka teria assistido ao filme, pois ele teria tecido comentários sobre a obra e o ator em carta a Felice Bauer, sua noiva. Ele teria achado o filme ruim e a atuação de Bassermann não condizente com seu potencial. Segue aqui parte da crítica do *Frankfuter Zeitung*:

Assim, o insucesso dos filmes baseados em obras narrativas ou dramáticas pode ser explicado pelo fato de que, diferente da obra literária, que é do domínio do verbal, e da obra dramática, que é do domínio do verbal e do visual, em que tudo pode ser explicado por meio do uso de palavras escritas ou proferidas, os filmes da época eram constituídos quase exclusivamente pela narrativa visual, já que eram mudos. Como poderia o cinema representar os dramas psicológicos dos diferentes gêneros literários, se sua elaboração de sentido era concretizada apenas através de imagens (dos planos, das expressões faciais, mímicas e gestos dos personagens, e do uso muito escasso de legendas que se intercalavam entre uma imagem e outra)?

Junto à primeira fase do cinema, este período de transição ficou conhecido como o "primeiro cinema". Depois desta fase é que se chegaria a uma linguagem cinematográfica amadurecida e duradoura, a base para o cinema narrativo clássico. Este já estaria consolidado em 1917. Contudo, é a fase do primeiro cinema, antes de se alcançar uma linguagem narrativa já plenamente estabelecida, que interessa a este trabalho, pois para pensar a afinidade da obra literária com o cinema, neste caso, da obra *A metamorfose*, escrita em 1912, é preciso voltar à fase do cinema próxima à composição da obra. Nesse contexto, o que interessa é verificar como este cinema

---

> O filme de Bassermann.
>
> – Muitos filmes de escritores estão à nossa espera. *O outro*, de Paul Lindau, trata, como se sabe, do problema de uma patológica vida dupla. (...) O tema é adequado para um romance, ou talvez também para uma peça teatral, mas certamente não para um filme. Um romance o abordaria com todas as possibilidades épicas de explorar situações; uma peça, com atos capazes de revelar os avanços e recuos da trama, poderia ganhar credibilidade por meio das diferenças de fala entre o promotor e o criminoso; mas o filme, que mostra uma queda de cavalo e, de repente, um ser humano cujo rosto inteligente se contorce na máscara de um criminoso, meramente apresenta os fatos, sem as motivações mais sutis. Além disso, a obra de Lindau é um filme muito ruim. Afirmações verbais tomam o lugar de acontecimentos que seriam importantes para os olhos, a exposição nada tem a ver com o problema real, o filme começa cedo demais e, em seguida, não há tempo suficiente para expandir episódios importantes da trama primária (RAUSCHER apud ZISCHCLER, 2005: p. 154).

impactou, segundo a perspectiva de uma concepção neurológica da modernidade, aqueles que testemunharam seu surgimento e desenvolvimento.

A eclosão de uma cultura urbana metropolitana conduziria a novas formas de entretenimento e atividades de lazer, entre as quais estava o cinema, como forma de diversão para uma população que via refletidos nele, tendo consciência disso ou não, os aspectos do mundo que lhe estava sendo oferecido: um mundo mais veloz, mais tenso, mais fugaz, mais violento; aspectos estes que fariam suas percepções mudarem. O cinema seria a forma de entretenimento que reproduziria com mais fidelidade os preceitos da vida moderna nas grandes metrópoles: a velocidade, o bombardeio de estímulos e a fugacidade. Isso faria dele um verdadeiro representante dos tempos modernos: "Ele foi, sobretudo (ao menos até a ascensão da televisão), o mais singular e expansivo horizonte discursivo no qual os efeitos da modernidade foram refletidos, rejeitados ou negados, transmutados ou negociados." (HANSEN, 2004: p. 409)

Walter Benjamin fez uma apreciação a respeito do valor do cinema para seus contemporâneos em "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" que sintetiza bem esta relação:

> Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mas o expectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real. A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o choque, que precisa ser interceptado por uma atenção aguda. *O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo.* Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfego, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente (BENJAMIN, 1994: p.192 – grifo do autor).

Tendo em vista esse cinema, cuja forma corresponde de maneira inigualável às mudanças perceptivas originadas nas metrópoles, há nesta passagem de Benjamin a perspectiva do choque provocado pela sucessão rápida de imagens do cinema, que não mais dá espaço para a atitude contemplativa nos moldes destinados às obras de arte estáticas, como no caso da pintura. Essa imposição aos estímulos visuais proporcionada pelos filmes atinge seu observador de modo "tátil", pois "tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge", e isso "favoreceu a demanda pelo cinema, cujo valor de *distração* é fundamentalmente de ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador" (BENJAMIN, 1994: p. 191-192 – grifo do autor). A *distração* seria uma forma de fruição estética distinta daquela verificada em relação à arte tradicional, que seria a do recolhimento contemplativo. Com isso, além de representante das mudanças dos aspectos da vida em geral proporcionados pela técnica, o cinema também mudou radicalmente a forma de recepção da arte, transformou a forma de olhar e perceber o mundo, tendo em conta justamente o efeito de choque que levaria à distração, e, consequentemente, às transformações pungentes no aparelho perceptivo. Sobre isso Benjamin afirma:

> *A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado.* (...) O cinema se revela assim (...) o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética (BENJAMIN, 1994: p. 194 – itálico no original).

Benjamin concebe o cinema com certo otimismo, mas de forma dialética. Ao mesmo tempo em que a técnica é vista como forma de alienação, pois "é diante do aparelho que a esmagadora maioria dos citadinos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho" (BENJAMIN, 1994: p. 179), ele é capaz de tornar o indivíduo consciente desta alienação. Ou seja, se por um lado o cinema é alienante na medida em que o choque produzido pela sucessão rápida de imagens não deixa espaço para reflexão, fazendo com que o expectador se autoaliene diante da tela, esta mesma técnica tem a capacidade de expor para seu público esta autoalienação, pois a alienação pode ser materializada através dos filmes. O otimismo

está no fato de Benjamin considerar esta alienação como uma necessidade para as massas de trabalhadores que são explorados diariamente nas esteiras das fábricas e nos balcões do comércio, já que, temporariamente, "à noite", eles têm a oportunidade de encherem "os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade, (...) como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo" (BENJAMIN, 1994: p. 179).

Porém, a percepção benjaminiana faz com que seu entusiasmo com o novo meio seja mediado pela consciência dos perigos representados pelos detentores do capital cinematográfico, que fariam de tudo para manter o *status quo* da estrutura social vigente:

> Não se deve, evidentemente, esquecer que a utilização política desse controle terá que esperar até que o cinema se liberte da sua exploração pelo capitalismo. Pois o capital cinematográfico dá um caráter contrarrevolucionário às oportunidades revolucionárias imanentes a esse controle. Esse capital estimula o culto do estrelato, que não visa conservar apenas a magia da personalidade, há muito reduzida ao clarão putrefato que emana do seu caráter de mercadoria, mas também o seu complemento, o culto do público, e estimula, além disso, a consciência corrupta das massas, que o fascismo tenta por no lugar de sua consciência (BENJAMIN, 1994: p. 180).

Miriam Bratu Hansen, em seu ensaio, "Room-For-Play: Benjamin's Gamble with Cinema", comenta como Benjamin visualiza esta relação do homem com a tecnologia do cinema no que diz respeito à *autoalienação*:

> Ele (Benjamin) dá a este conceito uma visão dialética que o distingue das críticas da modernidade de cunho pessimista somente. Por um lado, baseado no messianismo judaico laico e no gnosticismo literário (Kafka, Freud), o conceito benjaminiano de autoalienação não envolve uma hipótese de condição inalienável primordial ou mais exatamente, de ser unificado. Por outro, ele valoriza o filme por tornar a autoalienação materialmente e publicamente perceptível, em outras palavras, como algo incisivo e disponível para ação: "Com a representação do homem pelo aparelho, a autoalienação humana

> encontrou uma aplicação altamente criadora" (HANSEN, 2004: p. 15 – citação de BENJAMIN, 1994: p. 180).

Ainda segundo Hansen, para Benjamin, Charles Chaplin é o ator cinematográfico que, por excelência, melhor representa e torna perceptível a autoalienação. A atuação no estilo comédia-pastelão, gênero dominado por ele, era vista por Benjamin como de elevada importância política porque há em Chaplin a tendência de direcionar "sua polêmica (...) contra a tecnologia. Esse tipo de filme, na verdade, é cômico, mas os risos que provoca flutuam sobre um abismo de horror" (BENJAMIN, apud HANSEN, 2001: p: 418). Em suas notas de rascunho para o ensaio sobre a obra de arte, Benjamin comenta ainda:

> Ele (Chaplin) disseca os movimentos expressivos do corpo humano numa sequência de fugazes tensionamentos dos nervos (enervações). Todos seus movimentos são compostos de uma série de gestos cortados. Quer você foque em seu caminhar ou na forma como segura sua pequena bengala ou vira seu chapéu – é sempre a mesma sucessão de pequenos movimentos desconexos, que impõe a lei das imagens cinematográficas sobre a lei do sistema motor humano (BENJAMIN, apud HANSEN, 2004: 15).

Com isso, Benjamin sugere que a genialidade de Chaplin está em sua linguagem corporal, ou seja, na sua imitação física da forma como é feita a composição fílmica, pois o filme confere uma ilusão de continuidade apesar de ser uma sequência de imagens distintas. Ao imitar o efeito fragmentário da tecnologia sobre o corpo humano, sua atuação não só revela esse caráter fragmentário da montagem cinematográfica, mas também evidencia o quanto nossa percepção tornou-se descontínua, pois em sua representação há o esboço do choque perceptivo ao qual sua plateia é submetida, na forma de enervações e na repetição de movimentos. E é ainda esta mesma performance que tornará latente a sua condição fragmentária como ator cinematográfico. Em suas anotações de rascunho, Benjamin anuncia: "ele interpreta a si próprio de forma alegórica" (BENJAMIN, apud HANSEN, 2004: 15).

Além disso, Benjamin assinala o potencial progressista dos filmes de Chaplin ao compará-lo ao dadaísmo, observando que o cinema de Chaplin unificou os efeitos de

choque alcançados pelo dadaísmo – choque físico embalado no choque moral – só que em um nível ainda mais alto:

> O comportamento social provocado pelo dadaísmo foi o escândalo. Na realidade, as manifestações dadaístas asseguravam uma *distração* intensa, transformando a obra de arte no centro de um escândalo. Essa obra de arte tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública. De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se em um tiro. Atingia, pela agressão, o espectador (BENJAMIN, 1994: p. 191 – itálico no original).

No caso de Chaplin, a forma de afrontar seu espectador era através de um método pouco convencional quando se pensa em atingir alguém: a forma do riso. Seus filmes além de promoverem uma distração intensa, impelem sua plateia ao riso solto e coletivo, "é como se a massa de humanos vissem sua própria alienação, reconhecendo ali a natureza fragmentada e opressiva da história" (JENNINGS, apud HANSEN, 2004: p. 15).

Segundo Miriam Hansen, em notas de rascunho relacionadas ao ensaio sobre Kafka, Benjamin repetidamente equiparou Chaplin ao autor tcheco, como uma figura de autoalienação, ambiguidade histórica e deslocação por diáspora: "Chaplin é uma solução genuína para interpretação de Kafka" (BENJAMIN, apud HANSEN, 2004: p. 25).

Sob um primeiro olhar, Charles Chaplin e Franz Kafka não teriam nada em comum, a não ser o fato de serem contemporâneos e terem se destacado em suas artes. Contudo, um olhar mais atento, como o de Walter Benjamin, os torna pares, pois Chaplin seria a chave de entrada "genuína" para entender Kafka. Sobre ambos, Benjamin comenta:

> Assim como há situações em Chaplin que, de maneira única, interligam as condições do excluído e do deserdado, do eterno sofrimento humano, às condições mais específicas da existência contemporânea – o dinheiro, a metrópole, a polícia – todo evento em Kafka tem duas faces: a face imemorável e a-histórica, como também a face da mais recente atualidade jornalística (BENJAMIN, apud HANSEN, 2008: p. 373-374).

Para Benjamin, Chaplin e Kafka trazem à luz da representação, seja fílmica ou literária, aqueles que ficaram de fora ou à margem da história oficial, os excluídos, os vencidos. No caso de Chaplin, seu protagonista Carlitos retrata aqueles que vivem à margem de uma sociedade moderna excludente, sem qualquer resquício de uma vida em comunidade, de um tempo em que o verbo partilhar era bastante colocado em prática, mas que agora é dominado pelo capital, a cidade e seus agentes controladores. E no caso de Kafka, seus personagens principais representam aqueles que foram deixados para trás, suplantados, ou simplesmente apagados, para lá do fundo do esquecimento, aqueles de que não se tem nem memória, e que ao serem mencionados em sua narrativa parecem ser a "mais recente atualidade jornalística". Ao narrarem a história dos vencidos e excluídos, eles destacam o outro lado da história oficial, mostrando a história vista de outro ângulo: o de baixo, trazendo o foco para a experiência da vida comum, do homem comum, que constantemente é deixado de lado, porque a tradição insiste em destacar apenas o ponto de vista dos que estão no poder, até como forma de manutenção do *status-quo*. Desta forma, Chaplin e Kafka acabam por se tornarem pares por irem na contramão de uma tradição que, apesar de poderosa, toma ares de uma estrutura abalada nas mãos desses artistas, que com suas artes, desestabilizam os sentidos historicamente construídos.

Assim, apesar de, aparentemente, não apresentarem quase nada em comum, pois Chaplin é do gênero fílmico comédia-pastelão, e Kafka é tido como um escritor, cuja obra só dá espaço ao riso se for um riso nervoso, eles acabam por se completarem na medida em que ambos utilizam o método da deformação para alcançar um efeito estético que desestabiliza o espectador/leitor. Chaplin contempla o humor sob o abismo do horror e Kafka, o horror à beira do humor (negro), irônico. Esse efeito estético é alcançado porque o olhar de ambos sobre o mundo resultou em obras em que tudo que temos como certo a nosso ver se desmancha aos nossos olhos como cera à beira do fogo. Temos a impressão de que o mundo deles está distorcido, quando o que fica subjacente aos nossos sentidos ao entrarmos em contato com suas obras é que distorcido é o nosso olhar. Ou o nosso mundo.

Kafka tem o olhar do adulto desconfiado, um olhar por demais atencioso, que acredita menos nas palavras que nos gestos. É justamente essa atenção aguçada que fez com que ele não deixasse nada e ninguém que fosse importante e essencial de fora. Sobre a importância do gestual em sua obra, diz Benjamin: "Só pelo gesto podia Kafka fixar alguma coisa. É esse gesto, que ele não compreende, que constitui o elemento

nebuloso de suas parábolas. É dele que parte a obra literária de Kafka" (BENJAMIN, 1994: p. 154). E sobre sua atenção abrangente, Benjamin esclarece:

> Em suas profundezas, Kafka toca o chão que não lhe era oferecido nem pelo "pressentimento mítico" nem pela "teologia existencial". É o chão do mundo germânico e do mundo judeu. Se Kafka não rezava, o que ignoramos, era capaz ao menos, como faculdade inalienavelmente sua, de praticar o que Malebranche chamava "a prece natural da alma" – *a atenção*. Como os santos em sua prece, Kafka incluía na sua atenção todas as criaturas (BENJAMIN, 1994: p. 159 – grifo nosso).

O olhar de Kafka era o olhar de quem estava sempre em posição de defesa, à espera de um ataque iminente. Sua condição de judeu, que embora vivesse no então Império Austro-Húngaro, mas que era assimilado na cultura intelectual alemã, justamente essa condição de *outsider*, fazia com que seus pés ficassem presos aos preceitos judaicos, mas seus braços sob a imagem de "patas dianteiras", segundo suas próprias palavras, se agitassem no ar, sem encontrar um terreno firme:

> A maioria dos jovens judeus que começaram a escrever em alemão queria deixar o seu caráter judaico para trás, e seus pais aprovavam isso, mas de uma maneira um pouco vaga (e é essa imprecisão que lhes era tão abominável). No entanto, as suas patas de trás ainda estavam presas ao caráter judaico do pai, e suas patas dianteiras se agitavam no ar, sem encontrar um terreno firme. O desespero resultante dessa situação tornou-se a sua inspiração (...). O produto deste desespero não podia ser uma literatura alemã, por mais que exteriormente aparentasse sê-lo. Eles viviam entre três impossibilidades, que eu chamo, por acaso, de impossibilidades linguísticas (...). Elas são: a impossibilidade de não escrever, a impossibilidade de escrever em alemão, a impossibilidade de escrever de maneira diferente. Também se pode acrescentar uma quarta impossibilidade, a impossibilidade de escrever... (KAFKA, apud ALTER, 1992: p. 56).

Socialmente, a situação dos judeus da Europa central era aflitiva nesse período, pois apesar desse grupo ter conseguido ascender economicamente, eles não foram verdadeiramente integrados à sociedade que os cercava, e, por isso, sofriam restrições e eram excluídos até mesmo de atividades profissionais estratégicas e de prestígio, conforme afirma Michael Löwy em seu livro *Redenção e Utopia, o judaísmo libertário na Europa central*:

> Até certo ponto, essa assimilação era bem-sucedida, mas chocava-se contra uma barreira social intransponível. (...) Ela chocava-se também contra a exclusão *de facto* de uma série de domínios: a administração, o Exército, a magistratura, o magistério – e sobretudo, a partir de 1890, contra um crescente antissemitismo, que tem seus ideólogos, seus ativistas, sua imprensa (LÖWY, 1989: p. 34).

No capítulo "*O castelo* – despotismo burocrático e servidão voluntária" do seu livro *Kafka, sonhador insubmisso*, Löwy faz uma análise de *O castelo*, levando em conta o comportamento submisso e servil dos "de baixo" em relação à arbitrariedade sem precedentes de quem está em posição de poder, e aponta que na opinião do sociólogo Alfred Weber (irmão caçula de Max Weber) que presidiu a banca de doutorado em direito de Kafka, "os judeus escapam a essa servidão porque são rejeitados e excluídos pelo aparelho burocrático, o que os obriga a ter uma existência individual mais rica em subjetividade" (LÖWY, 2005: p. 168). Fazendo alusão a uma passagem desta obra, Löwy remete à situação do judeu no contexto da Europa central, de uma situação de deslocação por diáspora e exclusão:

> "O senhor não é do castelo, não é da aldeia; o senhor não é nada. Mas que azar!, o senhor, apesar de tudo, é alguma coisa, um estrangeiro que está sobrando, que aborrece todo mundo, um indivíduo que nos causa preocupações o tempo todo."[2] Trata-se do judeu, esse estrangeiro por excelência, esse eterno criador de casos, sempre "sobrando"? (...) é evidente que se trata de uma figura *universal*: o estrangeiro, o imigrado, aquele que não pertence a nada, que é de lugar nenhum, o *Aussenseiter*, o *outsider*, à margem das instituições e

[2] Franz Kafka, *O Castelo.*

> das estruturas sociais estabelecidas. Zigmunt Bauman, num comentário sobre Kafka – que ele define como "o mais lúcido dos estrangeiros universais" –, vê no estrangeiro, só e único herói de seus romances, o arquétipo da universalidade precisamente por ser desarraigado, por não ter casa ou lugar "natural" (LÖWY, 2005: p. 175, 176 – grifo do autor).

O resultado derivado dessa profusão de sentimentos, experiências e impossibilidades foi uma obra com contornos próprios. Nem alemã, nem judia, nem tcheca, mas kafkiana. É Günther Anders quem apresenta uma apreciação precisa para ajudar a compreender essa qualidade deformada e deformadora da obra de Kafka:

> A fisionomia do mundo kafkiano parece *desloucada*. Mas Kafka *deslouca* a aparência aparentemente normal do nosso mundo louco, para tornar visível sua loucura. Manipula, contudo, essa aparência louca como algo muito normal e, com isso, descreve até mesmo o fato louco de que o mundo louco seja considerado normal (ANDERS, 2007: p. 15 – grifo do autor).

Ao ler a passagem acima, tem-se a impressão de que se trocarmos "kafkiano" por "chapliniano" e "Kafka" por "Chaplin", na primeira linha, não haverá perda de sentido. Pois Charles Chaplin também manipula a aparência normal do mundo mostrando sua face louca ao confrontá-lo com seu personagem Carlitos. É através de seus olhos que os espectadores, sob o signo de suas risadas sincrônicas, concluem que o mundo é louco, porém é considerado normal por aqueles que cercam Carlitos, dentre eles os próprios espectadores.

Porém, a diferença que faz com que uma obra pertença ao gênero do horror e a outra ao gênero do humor é a forma de olhar o mundo, pois se Kafka enxerga o mundo com os olhos de um adulto que carrega sobre seus ombros o peso da experiência desencantada do mundo, Chaplin o encara como um garoto que ri, que não tem nada a perder ao confrontar este mesmo mundo.

Sergei Eisenstein entre os anos de 1931 e 1932, quando esteve nos Estados Unidos, se hospedou na casa de Chaplin, com quem conviveu por quase um ano. Talvez inspirado nesta experiência, em 1956, publicou um ensaio sobre Chaplin, intitulado

"Carlitos, El Pibe" (Carlitos, O Garoto), que trata exatamente da forma como Chaplin enxerga o mundo que o rodeia. Ao revelar a forma dele olhar o mundo, Eisenstein acaba por revelar a estética da obra chapliniana, pois é daí que reflui sua percepção da realidade. Para tanto, Eisenstein apresenta uma cena para ilustrar a forma como seu anfitrião contempla o mundo. A cena, apesar de, a princípio, parecer uma cena de um filme de Chaplin, pertence à novela de André Malraux, *A condição humana*. Eis a cena:

> Um grupo de meninos ri, regozijadamente.
> Em surdina. Um pouco mais forte. Forte. Menos forte. De novo forte. De que riem?
> Aparentemente, riem da cena que está acontecendo nos fundos da casa.
> O que ocorre ali?
> Um homem está largado sobre a cama, parece bêbado. E uma mulher – moça – o golpeia furiosamente na cara. As crianças se abandonam ao riso desenfreado.
> O homem é seu pai, e a mulher sua mãe. E aquele homem grande e gordo não está bêbado. E não é por embebedar-se que a mulher lhe bate.
> O homem está morto...
> E ela o esbofeteia precisamente por estar morto, e por tê-los deixados abandonados a ela e seus filhos, que estão rindo tão impetuosamente, condenados todos a morrer de fome (EISENSTEIN, 1956: p. 101).

Eisenstein compara Chaplin aos meninos que riem "de coração vendo quão comicamente as bofetadas da mulher fazem a cabeça do homem se voltar de um lado para o outro", independente do fato de serem sua mãe e seu pai, e do fato de seu pai estar morto. E conclui:

> É aí que está o mistério de Chaplin, o segredo de seus olhos. Nisto ele é incomparável, e aqui está sua grandeza.
> Ver os acontecimentos mais inusitados, mais penosos e mais trágicos através dos olhos de um menino que ri. Estar em condições de ver as imagens imediatamente, de um golpe, independentemente de seu significado ético ou moral, fora de qualquer valorização, de juízo ou condenação, assim como as vê um menino em um acesso de riso.

> Nisso Chaplin se sobressai, é inimitável e único (EISENSTEIN, 1956: p: 101).

Portanto, a realidade representada nos filmes de Chaplin toma contornos diferentes daqueles a que estamos acostumados, justamente porque ela é enquadrada pelo olhar de um garoto que ri em qualquer circunstância. Chaplin toma a realidade como uma companheira de cena e a desestabiliza, faz dela um brinquedo, como o que faz com o imenso globo terrestre, na memorável cena, de *O grande ditador*.

Figura 1: cena de *O grande ditador* (2014)
Fonte: http://www.charliechaplin.com/en/films/7-the-great-dictator

Sobre a relação de Chaplin com a realidade, Eisenstein destaca ainda:

> A companheira de interpretação de Chaplin em todo seu repertório é (...) a realidade mesma, juntos representam diante de nós uma série interminável de atos circenses. A realidade é como um palhaço branco e sério. Parece engenhosa e lógica. Cautelosa e atenta. Porém é justamente ela que se torna estúpida e ridícula. E é seu companheiro Chaplin, ingênuo e sem malícia, que termina por ganhar. Rindo-se despreocupadamente, sem advertir que com seu riso a castiga (EISENSTEIN, 1956: p: 103).

Sua forma de lidar com o mundo a sua volta, como se este fosse um parque de diversões, faz emergir uma realidade deformada pelo humor, mas um humor que desmascara a aparente normalidade do mundo, tornando-o engraçado pelo fato de ele parecer ridículo, mas ao mesmo tempo o riso que se dá por conta deste humor é um riso de quem identifica ali as desigualdades de um mundo moderno no qual o homem não tem nem vontade nem domínio algum, pois ele perdeu o sentido da totalidade que existia quando a vida era experienciada em comunidade. É através deste riso que o homem toma consciência de que agora ele se encontra num mundo cruel, dominado pelo individualismo, e pela impossibilidade de voltar ao que era antes.

É o personagem de Chaplin quem interpreta este homem, que só pode ser representado porque Carlitos não tem vontade alguma. Ele vai levando a vida na base do improviso, de acordo com aquilo que ela apresenta para ele. Se houvesse vontade de poder, esta representação não seria possível, pois haveria a vontade de superação, aquilo que alavanca também a tentativa de combater a ordem estabelecida. Kracauer relaciona a atração da figura de Chaplin à representação de um "eu" já ausente:

> O ser humano incorporado, ou melhor, abandonado por Chaplin, é um vazio (...). Ele não possui vontade; no lugar do impulso da autopreservação ou da sede de poder, não existe nada nele, a não ser o vazio tão branco quanto os campos nevados do Alasca (KRACAUER, apud HANSEN, 2004: p. 418 – grifo no original).

É justamente este "eu" ausente representado por Chaplin, alienado, sem vontade, sem sede de poder, sem impulso para autopreservação que é o tipo de indivíduo desejado para atuar na linha de produção do novo mundo moderno capitalista: um ser desumanizado, reificado, uma engrenagem da máquina moderna. Ao mesmo tempo, Chaplin, na pele de um vagabundo, é uma figura que reflete a essência da diáspora por representar alguém que parece estar fora de seu lugar. É um estranho, um estrangeiro por excelência, um pária.

Segundo Hansen, para Kracauer, "Chaplin não é apenas uma figura que reflete uma diáspora, mas 'o pária do conto de fadas', um gênero que torna os finais felizes imagináveis e, ao mesmo tempo, passa-lhes a borracha." E acrescenta: "O vagabundo invariavelmente aprende "que o mundo é o mundo, e que o lar não é o lar" (HANSEN, 2004: 419). E aí é que está o horror refinado, quase imperceptível, na obra de Chaplin:

seu personagem configura a própria existência do homem moderno de seu tempo, pois, assim como Carlitos, o homem se tornou um estranho em seu próprio mundo, e a ele não foi dado mais, pela fragmentação deste, a possibilidade de compreender sua totalidade, pois o que lhe restou foi a sua desumanização, alienação e reificação.

O "horror" chapliniano é a contrapartida do "humor" kafkiano, que tem doses bem empregadas de um humor irônico e negro. Afinal, em *A metamorfose*, o homem se tornou estranho em seu próprio mundo ao acordar metamorfoseado em um inseto monstruoso: mas notem, é um inseto monstruoso que está tentando se levantar da cama para se aprontar para ir trabalhar, não mais o humano Gregor Samsa. Isso, em si, tem uma dose de humor.

Esse humor utilizado por Kafka tem suas raízes no humor alemão, que de acordo com Kracauer, é um tipo de humor que nunca teria condições de realizar um filme ao estilo *lapstick comedy*:

> Os alemães desenvolveram um humor nativo em que competem razão e ironia e em que não há lugar para figuras despreocupadas. O seu é um humor emocional que tenta reconciliar a humanidade com sua trágica condição e que tenta fazer com que não apenas se ria das excentricidades da vida, mas também se perceba, através desse riso, quão sinistra ela é (KRACAUER, 1988: p. 33-34).

Michael Löwy fala do tipo de humor kafkiano. Ele apresenta um Kafka que teria alguma simpatia em relação aos meios libertários de Praga, o que deixaria transparecer em sua obra esse *ethos* libertário, só que "em *negativo*, como crítica de um mundo totalmente desprovido de liberdade, submetido à lógica absurda e arbitrária de um "aparelho" todo-poderoso." É nesse ponto que Löwy toca na questão do humor kafkiano: "não se trata de uma *doutrina política* qualquer, mas de um *estado de espírito* e de uma *sensibilidade crítica* – cuja principal arma é a *ironia*, o *humor*, esse *humor negro* que, segundo André Breton, é '*uma revolta superior do espírito*'" (LÖWY, 2005: p. 56-57 – grifo do autor).

Portanto, além da deformação como método para chegar a um efeito estético perturbador do seu leitor/espectador e da forma peculiar de perceber o mundo de ambos, em última análise, Kafka e Chaplin possuem ainda um ponto em comum que os liga incomensuravelmente: o uso do código gestual. Este é um componente essencial do cinema mudo presenciado por Kafka e produzido por Chaplin.

Chaplin extrapolou, com sua interpretação rica em gestos, todas as possibilidades até ali conhecidas na interpretação de seu Carlitos: o código gestual em seus filmes dava tom a toda e qualquer ação. Ele acreditava tanto na estética do cinema mudo, que continuou apostando em filmes mudos até uma década depois que o fim deste foi proclamado com a chegada do cinema sonoro. Quanto a Kafka, muitas características de sua obra indicam que o cinema não passara despercebido por ele, pois, como uma câmera cinematográfica, na sua narrativa, o que se destaca são os gestos, as expressões e as atitudes dos personagens, não suas falas. Estas entram como as legendas esclarecedoras dos filmes mudos.

A questão do gestual em sua obra já foi tratada tanto por Walter Benjamin, quanto por Adorno. O primeiro afirmou que "toda obra de Kafka representa um código de gestos" (BENJAMIN, 1994: p. 146) e o segundo, que "os gestos servem muitas vezes serve como contraponto para as palavras: o pré-linguístico, que escapa a toda intencionalidade, serve à ambiguidade (...)" (ADORNO, 1998: p. 244). Também Eisenstein, em sua obra crítica sobre a estética cinematográfica, *A forma do filme*, fez emergir, mesmo que de forma indireta, uma possível relação entre a estética da obra kafkiana e a do cinema. Ele chama Kafka de "mestre da atitude". Eisenstein emprega a expressão ao refletir sobre "o problema de retratar uma atitude em relação à coisa retratada", colocando a composição como um dos meios mais eficazes de retratar essa "atitude". Eis a questão:

> Quero levantar neste ensaio esta questão particular: até que ponto a personificação desta atitude pode ser obtida através apenas dos meios de composição. Há muito percebemos que uma atitude em relação a um fato retratado pode ser personificada através do modo como o fato é apresentado. Mesmo o mestre da "atitude" como Franz Kafka reconheceu como crítico o ponto de vista físico:
> "A diversidade de ideias que se pode ter, digamos, de uma maçã: a maçã como aparece para a criança, que deve esticar muito o pescoço para vê-la sobre a mesa, e a maçã como aparece ao dono da casa, que a pega altivamente e entrega a seu convidado"[3] (EISENSTEIN, 2002a: p.141).

[3] Franz Kafka, *Reflexões sobre o pecado, a dor, a esperança e o verdadeiro caminho*, em *A grande muralha da China.*

O “ponto de vista físico” a que se refere Eisenstein surge também no horizonte de uma carta de Adorno a Benjamin: “Os romances de Kafka (...) são, antes, os últimos e evanescentes vínculos textuais com o cinema mudo (o qual, não por coincidência, despareceu quase simultaneamente à morte de Kafka)” (ADORNO apud ZISCHLER, 2005: p.76). Essas palavras de Adorno levam a crer que a obra de Kafka pode ser cotejada com a estética cinematográfica, até porque o arcabouço de sua obra, como para qualquer outro escritor, são as palavras, porém o que sobressai nela são os gestos, fazendo com que venha à tona, com isso, um universo imagético poderoso, como verificado por Adorno:

> Uma contradição na qual toda a literatura expressionista fracassou -, foi resolvida engenhosamente por Kafka através do elemento visual. Este afirma sua prioridade por meio dos gestos. Somente o visível pode ser narrado, mas nesse processo o visível torna-se completamente estranho, transforma-se em imagem, no sentido mais literal da palavra (ADORNO, 1998: p. 261).

A opinião de Adorno sobre o potencial cinematográfico da obra de Kafka fica mais explícita ainda na única nota que fez ao seu ensaio “Anotações sobre Kafka”:

> Isso condena todas as adaptações teatrais. O drama é possível apenas onde a liberdade é visível, mesmo que ela seja resultado de uma luta; todo outro tipo de ação é fútil. Os personagens de Kafka são atingidos por um mata-moscas, antes de começarem a se movimentar. Quem os leva ao palco como heróis somente os ridiculariza. O autor de “Paludes” teria permanecido André Gide, se ele não tivesse buscado refazer *O processo*. Ele ao menos não deveria ter esquecido, em meio à tendência do analfabetismo generalizado, que o meio não é algo indiferente para as obras de artes dignas do nome. As adaptações deveriam ser reservadas à indústria cultural (ADORNO, 1998: p: 271).

Kracauer, também discorre sobre este potencial cinematográfico da obra de Franz Kafka em seu ensaio sobre a fotografia, publicado no *Frankfurter Zeitung*, em 28 de outubro de 1927. Ele explica que, diferente da fotografia, que assume um sentido determinado através da justaposição de imagens, tendo até mesmo o atributo de

substituto da memória por aparentemente ser uma forma de expor a realidade natural, o cinema, assim como a obra de Kafka, "destroça (esta) realidade natural e contrapõe os fragmentos um ao outro, mudando-lhes a ordem" (KRACAUER, 2009: p. 79). Segundo as palavras do próprio Kracauer:

> Caberia (...) à consciência demonstrar a provisoriedade de todas as configurações dadas, senão até mesmo de despertar o pressentimento de ordem justa do existente natural. Nas obras de Franz Kafka, a consciência emancipada assume essa obrigação; ela destroça a realidade natural e contrapõe os fragmentos um ao outro, mudando-lhes a ordem. Nada pode tornar mais evidente a desordem dos resíduos refletidos na fotografia que suprimir toda relação habitual entre os elementos naturais. Agitar estes elementos é uma das possibilidades do cinema. Este a realiza lá onde associa partes e planos e dá vida a configurações estranhas (KRACAUER, 2009: p. 79-80).[4]

A obra de Kafka traz um tipo de consciência do mundo que Kracauer chama de *emancipada*, pelo fato de sua percepção não se ater às formas básicas que ordenam o mundo empírico. Seus personagens e o ambiente de sua narração são, por si só, configurações estranhas aos nossos sentidos. Kafka, com sua obra, literalmente destroça as relações habituais que possamos fazer com a realidade que nos cerca.

Portanto, em sua narrativa, Kafka realiza possibilidades que o cinema pode realizar, pois sua obra proporcionou uma nova forma de percepção e experiência assim como a fotografia e o cinema. Da fotografia, que é antecessora do cinema, ele herdou a possibilidade de trazer à memória, em forma de imagens, aquilo que deveria não estar mais disponível à consciência, por estar suplantado e esquecido. E do cinema, herdou o fato de suprimir toda relação habitual entre os elementos naturais que a primeira insiste em ordenar.

Kafka, como já foi dito, viveu durante uma época de grandes revoluções tecnológicas. Dentre os *media* óticos disponíveis, além do cinema mudo e em preto

[4] Sobre este ensaio, Miriam Bratu Hansen, em seu prefácio ao *Ornamento da massa*, esclarece que "as primeiras tentativas de Kracauer de definir a 'essência' ou 'espírito' do cinema enfatizam a tarefa antinaturalista do cinema de 'quebrar os contextos aparentemente naturais de nossa vida'" e Kafka seria "o modelo dessa dimensão utópica oculta da primeira teoria do cinema de Kracauer" (HANSEN, 2009: p. 17-20).

branco, havia o Kaiserpanorama, dispositivo dotado de um binóculo por onde passavam uma sequência de fotos estereoscópicas, dando a elas um efeito tridimensional, e um plano de profundidade. Em suas anotações Kafka dizia preferir o segundo, pois este "apresenta uma imagem estática em profundidade, transmitindo, assim, uma 'calma do olhar', a plasticidade da imagem contrapondo-se ao cinema", que seria mais agitado, não permitindo a concentração (SANTOS, 2010: p. 110-111).

Enquanto Max Brod, como muitos outros contemporâneos, recepcionava o cinema com entusiasmo, considerando-o como uma extensão da literatura, Kafka, ao contrário, via-o como um componente técnico quase demoníaco. Algo que "questionava a maneira como aprendemos a ver, como algo que confrontava a força de visão e da redação do autor com exigências imensas e angustiantes" (ZISCHLER, 2005: p. 30-31).

A partir do exposto acima, convém refletir sobre a possibilidade de cotejo entre a obra de Kafka e a estética cinematográfica. O cinema, então, teria impulsionado Kafka, como também impulsionou outros escritores modernos, à invenção de uma nova forma de narrar que, como o próprio cinema, modifica a distância entre narrador e leitor. Essa nova forma de narrar, com uma estética voltada para o choque e a paralisação, distancia sua prosa da mimese tradicional e catártica – capaz de produzir uma sensação de alívio e purificação – e a aproxima de um efeito estético perturbador, marcado pelo trauma e a instabilidade dos narradores, fazendo com que o leitor se sinta à deriva dos acontecimentos, tão perdido quanto o narrador, como nos mostra Theodor Adorno, em "A posição do narrador no romance contemporâneo":

> No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas. O procedimento de Kafka, que encolhe completamente a distância, pode ser incluído entre os casos extremos, nos quais é possível aprender mais sobre o romance contemporâneo do que em qualquer das assim chamadas situações médias "típicas". Por meio de choques ele destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida. Seus romances, se é que de fato eles ainda cabem nesse conceito, são a resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação

> imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação (ADORNO, 2003: p. 61).

Adorno retoma essa sua posição sobre como os romances de Kafka perturbam a tranquilidade contemplativa do leitor em "Anotações sobre Kafka", dando a eles, diretamente, uma fisionomia mais cinematográfica:

> Um dos pressupostos mais importantes de Kafka é que a relação contemplativa entre o leitor e o texto é radicalmente perturbada. Os seus textos são dispostos de maneira a não manter uma distância constante com sua vítima, mas sim excitar de tal forma os seus sentimentos que ela deve temer que o narrado venha em sua direção, assim como as locomotivas avançam sobre o público na técnica tridimensional do cinema mais recente. Essa proximidade física agressiva interrompe o costume do leitor de se identificar com as figuras do romance (ADORNO, 1998: p. 241).

Para tanto, Kafka faz uso de uma narração desprovida de comentários esclarecedores ao seu leitor. Como dito antes, seu narrador encontra-se perdido. Tudo o que lhe acontece o choca tanto quanto aos seus leitores. E Modesto Carone nos apresenta uma crítica preciosa para essa relação:

> Um recurso técnico eficaz, que é o foco narrativo escolhido por Kafka. (...) um narrador desprovido de qualquer marca pessoal que o autorizasse, por exemplo, a fazer reflexões ou comentários esclarecedores sobre a história que está relatando. Em outros termos, esse narrador se comporta como uma câmera cinematográfica na cabeça do protagonista – e nesse caso o relato objetivo, atrás do discurso direto e indireto, se entrelaça com a proximidade daquilo que é experimentado subjetivamente pelo herói (CARONE, 2009: p.15-16).

Portanto, a experiência de Kafka com o cinema de sua época não pode ser negligenciada quando o objetivo do trabalho é pensar em adaptações para o cinema da obra mais popular deste autor, *A metamorfose*. Até porque essa possibilidade de articulação entre Kafka e a estética cinematográfica foi abordada também por autores

que, tanto quanto ele, presenciaram o que podemos chamar de erupção do cinema. Pois, com toda força, este meio refletiu e ao mesmo tempo trouxe consigo uma nova forma de conceber o mundo: com exigências profundas à percepção humana, que como vimos até aqui, se viu à mercê de um mundo mais veloz e fragmentado, o que favoreceu a alienação e reificação do homem neste espaço temporal que chamamos modernidade.

1.3 O personagem Gregor Samsa

É em Gregor que se concentra a força metafórica da novela, pois ele representa, na forma de sua transformação em inseto monstruoso, justamente esse homem cindido e expropriado do mundo que lhe era familiar. É nessa imagem grotesca e terrível que se concentra a dor e a angústia experimentada, e é ela também que detemina de forma inequívoca a alienação e a reificação às quais Kafka e seus contemporâneos foram sujeitados. Sua obra, apesar de não fazer apontamentos temporais ou espaciais explícitos, faz aflorar as sensações despertadas no período a que ele pertenceu, uma época em que o mundo estava sofrendo transformações radicais, principalmente nas grandes metrópoles, e essas mudanças foram refletidas na estrutura da experiência dos homens que nelas viviam. Um mundo recém-mecanizado, essencialmente urbano, com uma intensa movimentação de multidões, transportes elétricos e mecânicos, as noites iluminadas pela energia elétrica, e a exigência, cada vez mais premente, da adaptação do homem a um novo ritmo de trabalho, por causa das pressões e imposições da produção e do consumo em massa. A forma como o homem passou a lidar consigo mesmo e com o outro mudou radicalmente, passou a ser uma relação cada vez mais distanciada pela premência do tempo e do mundo do trabalho em sua vida, e ele ainda tinha em seu dia a dia, tendo contato direto com eles ou não, uma gama de aparatos técnicos que amplificaria ainda mais essa relação de estranhamento:

> Milhares de vezes o homem de nossos dias esbarra em aparelhos cuja condição lhe é desconhecida e com os quais só pode manter relações de estranhamento, uma vez que a vinculação deles com o sistema de necessidades dos homens é infinitamente mediada: pois o estranhamento não é um truque do filósofo ou do escritor Kafka, mas um fenômeno do mundo moderno – só que, na vida cotidiana, ele é encoberto pelo hábito vazio. Kafka revela, através da sua técnica de

> estranhamento, o estranhamento encoberto da vida cotidiana (ANDERS, 2007: p. 18).

A técnica de estranhamento empregada por Kafka em *A metamorfose* foi elaborada a partir da transformação repentina de um homem em um animal, que pela descrição parece um inseto. E um inseto de proporções avantajadas, e por isso, também, monstruoso. Não há nenhum motivo aparente que explique o fato, e o mais aflitivo é que esse acontecimento inusitado realmente não é explicado em nenhum momento da novela, como também ninguém sequer vai levantar a questão, nem o próprio Gregor, nem sua família, nem o gerente, nem as empregadas e nem os inquilinos:

> Em Kafka, o inquietante não são os objetos nem as ocorrências como tais, mas o fato de que seus personagens reagem a eles descontraidamente, como se estivessem diante de objetos e acontecimentos normais. Não é a circunstância de Gregor Samsa acordar de manhã transfomado em inseto, mas o fato de não ver nada de surpreendente nisso – *a trivialidade do grotesco* – que torna a leitura tão aterrorizante (ANDERS, 2007: p.20 – grifo nosso).

Tanto é que, apesar de Gregor Samsa ter acordado transformado em inseto monstruoso, nada o espantou mais do que a impossibilidade de seguir com seus hábitos cotidianos como caixeiro-viajante. Isso mostra o nível de sua alienação ao trabalho. Ele bem que poderia representar um dos seres humanos abstratos que, segundo Günther Anders, são tão comuns nas obras de Kafka. Segundo o crítico: "as pessoas que Kafka faz entrarem em cena são arrancadas da plenitude da existência humana. Muitas, de fato, não são outra coisa senão funções" (ANDERS, 2007: p. 62). E esse procedimento de Kafka – encerrar o personagem em uma função –, ainda segundo o crítico, tem seu modelo na realidade moderna, na qual a divisão do trabalho transformou o homem em mero papel especializado. Em *A metamorfose*, por exemplo, temos o gerente, a empregada, o inquilino, o pai, a mãe, e claro, o caixeiro-viajante. Mas nessa história o caixeiro-viajante tem nome e sobrenome. Por que será? Talvez porque a sua desumanização já esteja garantida através de sua metamorfose, que o arranca da "plenitude da existência humana", e, certamente, a falta de um nome e sobrenome o desumanizaria, praticamente, por completo e já não restaria nenhuma ou quase nenhuma

afinidade entre o leitor e o protagonista da obra. Somos impelidos pela atmosfera incomum da situação a não sentir empatia quase alguma pelo herói de *A metamorfose*, a não ser por uma parte que ainda permanece humana, seus sentimentos. Portanto, o personagem, por ter encerrado em si a base da dimensão crítica da obra, é a categoria formal desta novela kafkiana que merece ser priorizada.

A começar por seu nome: Gregor Samsa. Nome e sobrenome. Temos aqui uma característica nem tão comum aos personagens kafkianos. Pensando, por exemplo, nos seus três romances, com exceção de *O Desaparecido ou Amerika*, em que o protagonista também tem nome e sobrenome (Karl Rossmann), os outros dois não são tão específicos, pois apresentam a inicial "K" no lugar do nome ou sobrenome do personagem. Em *O processo* temos Joseph K e, em *O Castelo*, o agrimensor K, denominação na qual a profissão sobressai ao nome. Nas narrativas curtas há uma grande variedade de protagonistas sem um nome próprio, como, por exemplo, o jejuador, a amazona, o homem do campo, o cavaleiro do balde; há também animais e objetos genericamente referidos, como o abutre, o cão, o gato, o rato, o macaco, a toupeira, a ponte. Raras são as narrativas que contêm personagens principais com nome e sobrenome ou apenas um nome próprio, como é o caso de Georg Bendemann, de *O veredicto* ou Odradek, a criatura que apesar de ser algo que não conseguimos conceber, tem nome. Portanto, a forma de nomear um protagonista mostra-se bem diversificada, com poucas referências a nomes, fazendo suscitar a importância que deve ter o ato de dar um nome e sobrenome ao personagem.

Gregor parece um nome próprio forte e imponente, porém é em Samsa que há um dado que merece atenção. Em alemão, o som da letra "s" de Samsa é pronunciada com o fonema /z/, o que faz com que o sobrenome ganhe um tom onomatopaico que sugere o zumbido de um inseto. A todo o momento em que se pronuncia o nome do protagonista Gregor Samsa, um zumbido de inseto incômodo vem junto com esta evocação: /zamza/. Tudo na composição de Gregor tem a tendência de incomodar (ANDRADE, [s.d.]: p. 68).

Outra característica importante é a forma como se define o tipo de bicho em que Gregor teria se transformado. Para isso, há de se recorrer ao original em alemão, pois a tradução para o português fez perder dados formais importantes para a análise da composição do personagem. Tal perda é reconhecida pelo próprio tradutor, Modesto Carone. Segundo ele:

> "Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso". Essa tradução é horizontal e "correta", mas perde alguns dos ingredientes básicos do original – como, por exemplo, a reiteração de três negações pelo prefixo alemão *un* (*unruhig*, *ungeheuer*, *Ungeziefer*), as quais, de certo modo, prefiguram o clima ruim da novela, que, na tirada de Roberto Schwarz, é uma história que começa mal e termina pior ainda. Mas a tradução não perde só isso como também certas ressonâncias relevantes de sentido contidas na expressão *ungeheueres Ungeziefer* (inseto monstruoso). É pouco provável que ela tenha sido colocada nesse lugar crucial por obra do acaso, uma vez que Kafka, além de calibrar cada vocábulo na redação de uma sentença, era etimologista amador e, nessa qualidade, conhecia os segredos conceituais escondidos no bojo das palavras (CARONE, 2009: p. 24).

Ainda segundo Carone:

> Para o que agora nos interessa, o adjetivo *ungeheuer* (que significa "monstruoso" e como substantivo – *das Ungeheuer* – significa "monstro") quer dizer, etimologicamente, "aquilo que não é mais familiar, aquilo que está fora da família, *infamiliaris*", e se opõe a *geheuer*, isto é, aquilo que é manso, amistoso, conhecido, familiar. Por sua vez, o substantivo *Ungeziefer* (inseto), ao qual *ungeheuer* se liga, tem o sentido original pagão de "animal inadequado ou que não presta ao sacrifício", mas o conceito foi se estreitando e passou a designar animais nocivos, principalmente *insetos*, em oposição a animais domésticos como cabras, carneiros etc. (*Geziefer*) (CARONE, 2009: p. 24-25 - grifos do autor).

Além da análise fornecida por Carone sobre a composição das palavras que descrevem a criatura em que Gregor Samsa se transformou – *ungeheueres Ungeziefer* (inseto monstruoso) –, há também uma outra possibilidade de análise: o emprego dessas duas palavras introduzidas pela partícula negativa "*Un-*" expressa uma dupla negação exercida pelo uso deste prefixo, ratificando assim uma patente negatividade na obra, dando o tom daquilo que não pode ser realizável, descrito, disponibilizado em imagem.

São poucas as pistas deixadas por Kafka para determinar exatamente em que animal Gregor se transformou.

A desumanização de Gregor Samsa é uma característica cara a análise aqui proposta, pois é também um componente inovador na obra de Franz Kafka. Inovador porque é a única de suas histórias, cujo personagem principal é um animal em que, invertendo o que normalmente se faz (antropomorfizar animais, como, por exemplo, o macaco em *Um relatório para uma academia*, o cão em *Investigações de um cão* ou ratos em *Josefina, a cantora*, que têm voz, atitudes e pensamentos humanos), desumaniza-se o humano Gregor, transformando-o em animal de forma literal e definitiva. Mais ainda, transforma-se o homem em um animal que provoca asco em quem se arrisca a passar por ele, seja como personagem ou leitor (POLITZER, 1962, p. 65).

É uma tarefa árdua para quem se aventura em transpor *A metamorfose* para o cinema, pois esta história conta com dois matizes que dificultam este intento. Por um lado há a questão aqui já mencionada: como transpor para a tela algo que é inconcebível visualmente? E por outro, não menor em importância, está a questão do como suportar a desumanização de Gregor, quando o ato de narrar exige a presença do humano?

Anatol Rosenfeld, no livro *A personagem de ficção* discute a questão da importância da presença do humano para a narração:

> A narração – mesmo a não fictícia -, para não se tornar em mera descrição ou em relato, exige, portanto, que não haja ausências demasiado prolongadas do elemento humano (este, naturalmente, pode ser substituído por outros seres, quando antropomorfizados) porque o homem é o único ser que não se situa somente "no" tempo, mas que "é" essencialmente tempo (ROSENFELD, 1974: p.28).

Em nota, Rosenfeld acrescenta:

> Pode-se escrever – e já se escreveram – contos sobre baratas. Mas há de se tratar, ao menos, de uma "baratinha". O diminutivo afetuoso desde logo humaniza o bicho. O mais terrível na Metamorfose de Kafka é a lenta "desumanização" do inseto. As fábulas e os desenhos cinematográficos baseiam-se nesta humanização. O homem, afinal, só

> pelo homem se interessa e só com ele pode identificar-se realmente (ROSENFELD, 1974: p.28).

É justamente a ciência da condição humana de Gregor que torna a história ainda mais pavorosa para o leitor. Temos conhecimento de que, apesar da aparência grotesca de inseto monstruoso, ele ainda permanece humano em sua essência, pois temos acesso aos seus pensamentos, já que a história é narrada a partir de seu ponto de vista; temos acesso também aos seus movimentos, porque um narrador não onisciente somente registra aquilo que é visível e audível a Gregor, tal qual uma câmera cinematográfica. O foco narrativo só mudará com a morte do protagonista (que desde sua metamorfose está consciente de tudo o que está acontecendo com ele e ao redor dele), passando a focar sua família, para mostrar como foi a reação desta após sua morte. Afinal, a humanidade de Gregor é algo que só está garantida para ele e nós os leitores, quanto à família e os demais personagens da história, eles só veem o animal e nada mais que isso. Mas como poderia ser "ele um animal, já que a música o comovia tanto?" (KAFKA, 2011: p. 280).

O fato de que durante a maior parte da novela o ponto de vista adotado pela narrativa seja a partir do olhar e pensamento de Gregor faz com que o leitor tome conhecimento de detalhes que evidenciam uma vida difícil antes da metamorfose, que vai desde a insatisfação com o trabalho até a total submissão a este e à família, pois, por conta do fracasso dos negócios do pai, ele teve que abrir mão de viver a própria vida para suportar financeiramente todas as despesas da casa. Até porque seu pai ofereceu os serviços de Gregor a um de seus credores, para que assim pudesse pagar a longo prazo a dívida que contraíra, através do sacrifício do trabalho do filho. Enquanto o protagonista tenta levantar da cama para trabalhar depois da metamorfose, ficamos sabendo que ele trabalha duro para saldar a dívida dos pais, e apesar de detestar seu ofício, ainda sofre pressão por temer perder o emprego, pois afinal sua profissão dava certo *status* material a sua família, e se isso acontecesse ele a deixaria em uma situação difícil. Gregor é tomado por um sentimento de impotência e opressão:

> – Acordar cedo assim deixa a pessoa completamente embotada – pensou. O ser humano precisa ter o seu sono. Outros caixeiros-viajantes vivem como mulheres de harém. Por exemplo, quando volto no meio da tarde ao hotel para transcrever as encomendas obtidas, esses senhores ainda estão sentados para o café da manhã. Tentasse eu

> fazer isso com o chefe que tenho: voaria no ato para a rua. Aliás, quem sabe não seria muito bom para mim? Se não me contivesse, por causa de meus pais, teria pedido demissão a muito tempo; teria me postado diante do chefe e dito o que penso do fundo do meu coração. Ele iria cair da sua banca! Também, é estranho o modo como toma assento nela e fala de cima para baixo com o funcionário – que além do mais precisa se aproximar bastante por causa da surdez do chefe. Bem, ainda não renunciei por completo à esperança: assim que juntar o dinheiro para lhe pagar a dívida dos meus pais – deve demorar ainda de cinco a seis anos – vou fazer isso sem falta. Chegará então a vez da grande ruptura. Por enquanto, porém, tenho de me levantar, pois meu trem parte às cinco (KAFKA, 2011: p. 228-229).

Mais adiante, depois que todos descobrem sua situação (inclusive o seu gerente, que ao vê-lo sai correndo assustado sem emitir nem mais uma palavra), depois que seu pai o encerra em seu próprio quarto, Gregor tem a oportunidade de conhecer a situação financeira da família. Ele escuta o pai falar repetidas vezes à mãe e à irmã que a condição de sua família não é ruim por completo, pois ele, além de ter um pecúlio dos tempos que ainda tinha negócios, que rendera juros, também tinha uma reserva do dinheiro que Gregor trazia todos os meses para casa e o entregava, pois mensalmente sobrava uma quantia e, desta forma, foi possível formar um pequeno capital. O dinheiro não seria o suficiente para a família viver de renda, mas daria para sustentá-la por volta de dois anos. Gregor até pensa que com essa sobra de dinheiro poderia ter reduzido a dívida do pai ao chefe, e com isso ele estaria muito mais próximo do dia de sua libertação daquele trabalho que o aniquilava, pois não lhe dava tempo de ter uma vida plena e satisfatória pelo seu ritmo alucinante, e pela falta de qualidade de vida, num cotidiano sem criatividade e alegria, que era realmente frustrante. Porém, o protagonista se resigna ao pensar que, diante dos acontecimentos, foi providencial a forma como o pai arranjou as coisas, pois agora que estava naquele estado era melhor mesmo que a família tivesse algum recurso.

Isso mostra o quanto Gregor Samsa é um personagem com uma grande capacidade de conformação. Primeiro, logo no início, ele até enuncia o seguinte pensamento ao se ver transformado: "– O que aconteceu comigo?" – Mas essa é a única e derradeira vez que este tipo de indagação ocorrerá em toda novela, ela não mais voltará a surgir, pois ele se conforma com sua nova condição de inseto monstruoso

imediatamente após sua metamorfose. Na noite depois de sua transformação, Gregor até mesmo já tem a intenção de "refletir sem ser perturbado sobre a maneira como deveria agora reorganizar a sua vida" (KAFKA, 2011: p. 250). Ele se mostra conformado até mesmo no momento em que presencia sua irmã dizer aos pais, em um acesso de raiva e esgotamento pela presença daquele ser que ela não reconhece mais como seu irmão, que ele deveria desaparecer. Gregor acata a decisão da irmã e esta se torna sua decisão também: "Sua opinião de que precisava desaparecer era, se possível, ainda mais decidida que a da irmã" (KAFKA, 2011: p. 285). E é nesse momento que ele se entrega à morte.

Uma abreviada exceção a essa submissão sem precedentes aos acontecimentos foi quando a irmã e a mãe entraram em seu quarto e começaram a esvaziá-lo. Nesse instante, Gregor, vendo que estava sendo privado de tudo que lhe era caro, se desesperou, pois todos os objetos ali dispostos eram uma confirmação de sua humanidade, eles eram resultado de suas escolhas e tinham uma história, coisa que só um humano dotado de consciência poderia realizar. E no seu desespero, ele sai debaixo do canapé, onde estava encoberto por um lençol para que a mãe não o visse, e corre para a parede em que estava pendurada a moldura com a imagem da dama toda vestida de peles, e a ela se prende para que ninguém a levasse embora. Como resultado, a mãe o viu, "uma gigantesca mancha marrom no papel de parede florido", e desmaiou. Com isso, o ímpeto de Gregor acaba, e mais uma vez ele esquece de sua vontade, se solta da imagem, e vai atrás da irmã para auxiliá-la no cuidado da mãe, mas isso só faz piorar a situação, pois o pai chega, o ataca com maçãs e o fere mortalmente. Uma morte lenta, dolorosa e sofrida. O pai, na qualidade de autoridade coercitiva, ataca o filho para lembrar-lhe de sua impotência, e de que não há lugar para revolta com a nova ordem estabelecida naquele lar.

Essa sua capacidade de se adequar a situações por mais absurdas que sejam se mostra manifesta há tempos, pois no decorrer da novela descobrimos que nele só há conformação. Não há em Gregor impulso de querer superar as dificuldades, mas de se ajustar a elas. Não há ímpeto de impor suas vontades sobre a vontade dos demais. Não há instinto para autopreservação.

Uma aproximação entre o Gregor de Kafka e o Carlitos de Chaplin faz salientar que Gregor é um personagem que se ajusta às situações difíceis da vida, assim como faz o personagem Carlitos. São, conforme as já citadas palavras de Kracauer a respeito de Carlitos, a representação de seres humanos vazios. Kafka e Chaplin, por meio da

deformação, mesmo que por vias opostas, um por via do horror e outro do humor, criaram personagens que representam a alienação do homem de sua época. Mas, diferente de Gregor que se entrega a alienação de forma corrosiva e perigosa, a partir da total submissão aos ditames impostos por ela, o que é transmitido ao leitor através de sua metamorfose e da representação de sua conturbada relação com o trabalho e a família, Carlitos, na contramão, revela sua total inadequação ao trabalho alienado pelo humor. O espectador é convidado a acompanhar suas tentativas de adaptação e inserção naquele mundo da exploração do trabalho, num mundo em que o sentimento de impotência diante dos mecanismos impessoais domina. Carlitos tenta diversas vezes, mas é incapaz de se adaptar ao trabalho mecanizado. Ele é expulso sumariamente, não há espaço para ele.

Essa inadequação dos protagonistas de Chaplin e Kafka relaciona-se ao fato de que eles não se encaixam no pressuposto fordista-taylorista de que os trabalhadores têm que ter suas habilidades substituídas por um trabalho rotineiro e alienado. Enquanto Carlitos figura um *clown*, que é a representação de um eterno desajustado, um artista por excelência, que só consegue se desenvolver em trabalhos que exijam dele criatividade e leveza, Gregor é a própria representação do homem que se encontra perdido nesta nova configuração de mundo que preconiza a produção em massa, em que o homem tem que trabalhar como uma máquina. Gregor não pode ser sua profissão caixeiro-viajante, porque ele parece desejar ser, antes de mais nada, um artesão, um carpinteiro que faz belas peças de madeira, e que conhece todas as etapas de seu trabalho e sente prazer nisso. Afinal, sua mãe conta ao gerente que ele passara duas ou três noites entalhando uma moldura. E é justamente esta moldura que ele tentará proteger da mãe e da irmã quando estão esvaziando seu quarto, e o desvencilhando ainda mais de sua humanidade.

PARTE II

2.1 A câmera: *Die Verwandlung*, Jan Němec, 1975

A recriação para a Televisão alemã de *A metamorfose (Die Verwandlung)*, pelo cineasta tcheco Jan Němec, do ano de 1975, tem como ponto forte a não apresentação física de Gregor Samsa ao espectador. Na verdade, Kafka trata este personagem como algo irrealizável imageticamente. Ele foi categórico ao enviar uma carta ao editor desta obra no ano de 1915 dizendo que não queria a imagem do inseto monstruoso desenhada na capa do livro. É válido termos acesso a leitura desta carta:

> A editora Kurt Wolff
>
> Praga, 25 de outubro de 1915.
>
> O senhor escreveu anteriormente que Ottomar Starke vai desenhar a capa para a Metamorfose. Então eu senti um pequeno susto, provavelmente desnecessário.
>
> Naturalmente eu conheço o artista de "Napoleon". Eu percebi, já que Starke efetivamente faz ilustrações, que ele poderia querer desenhar o inseto mesmo. Isso não, por favor, isso não! Eu não quero restringir a autonomia dele, mas só quero pedir, devido ao meu natural conhecimento da estória, que naturalmente é melhor. O inseto mesmo não pode ser desenhado. Ele não pode nem mesmo ser mostrado à distância. Não há dúvida que se não há tal intenção, logo minha solicitação é ridícula. Melhor ainda. Eu ficaria muito agradecido ao senhor pela interseção e reforço do meu pedido. Se eu pudesse fazer sugestões para uma ilustração, eu escolheria as cenas: os pais e o procurador frente à porta fechada ou ainda melhor, os pais e a irmã em um quarto iluminado, enquanto a porta para o quarto ao lado completamente escuro está aberta.
>
> Provavelmente o senhor já recebeu todas as correções e as resenhas.
>
> Com cordiais saudações
>
> Franz Kafka
>
> (KAFKA, apud FERREIRA, 2011).

No lugar da aparição do inseto monstruoso, Němec coloca em cena uma câmera subjetiva que apresenta o ponto de vista de Gregor Samsa, um narrador-personagem que o interpreta e sons do inseto se movendo. Com isso, a câmera, junto aos demais efeitos, funciona como se estivesse dentro da cabeça do personagem e passasse a enxergar o mundo através de seus olhos. Esses recursos nos colocam sob a mesma perspectiva de Gregor, somos obrigados também a olhar através de seus olhos e saber o que se passa por sua cabeça, e isso nos provoca certa inquietação e angústia. Por outro lado, no filme, há também o uso da câmera objetiva para a representação dos outros personagens da novela e um narrador não-onisciente da história, que apresenta apenas os fatos conforme eles ocorrem, assim como na obra literária. Por sinal, o filme segue, praticamente, o roteiro do livro do início ao fim, o que o torna uma leitura bastante próxima ao texto original. Por vezes, há também sons de grunhidos de inseto, quando Gregor entra em contato com alguém e tenta se comunicar. Esse efeito evidencia o ponto de vista do personagem que está diante do protagonista-inseto-monstruoso e não entende nada do que este fala, como na cena em que o pai o enxota para dentro do quarto, depois que o gerente vai embora. Um pouco antes, quando Gregor estava explicando sua situação para o Gerente, ouvimos sua voz humana, mas ao final, quando o gerente está saindo da casa, a voz humana é substituída por grunhidos de inseto, o que nos faz constatar que tudo que ele disse até ali tinha saído em forma de grunhidos, e ninguém estava entendendo nada do que ele dizia. Isso marca também a impossibilidade de comunicação entre Gregor e aqueles que o cercam: "Nenhum pedido de Gregor adiantou, nenhum pedido também foi entendido; por mais humilde que inclinasse a cabeça, com tanto mais força o pai batia os pés" (KAFKA, 2011: p. 245). Portanto, Němec apresenta o mundo de Samsa através de uma câmera subjetiva, enfatizando o seu mundo interior e suas observações sobre sua família e o seu entorno. A apreciação de Modesto Carone sobre a relação da obra de Franz Kafka e a câmera cinematográfica, já exposta neste trabalho, no final do capítulo 1.2, se coaduna à estética privilegiada por esta adaptação: a câmera cinematográfica está realmente na cabeça do protagonista.

Jan Němec faz parte da leva de cineastas tchecos integrantes da *Nová vlna* (*Nova onda* ou *Nouvelle vague tcheca* - sendo o último termo mais pertinente por causa do tributo que os cineastas e críticos tchecos fazem à *Nouvelle vague* francesa, por se sentirem devedores dela). Porém, muito embora a proposta de ambas seja um cinema autoral, experimental e ousado, dotado de "improviso, o uso de atores não profissionais, a câmera na mão ou em posições insólitas, a recusa de seguir padrões do cinema

tradicional, e o próprio caráter do movimento, no sentido de mudança e revolução", a tcheca, por ser bastante absurda e surrealista, se distancia da francesa, que tem a estética baseada em procedimentos que a aproximam do realismo, voltada ao cinema verdade, ao cotidiano e as pessoas comuns. A diferença entre elas se deve ao fato de que os tchecos foram fortemente influenciados pelo Teatro do Absurdo, pela expectativa do surgimento da tradução da obra de Kafka em língua tcheca, inédita até o início de suas traduções, em 1963, e pela efervescência em Praga das primeiras publicações dos autores Milan Kundera e Bohumil Hrabal. (Cf. LINCK & BOMFIM, 2014: p. 13-14).

A vontade de Němec fazer uma versão de *A metamorfose* vinha da década anterior a sua produção, justamente quando o conjunto da obra de Kafka estava começando a ser reavaliada em sua terra natal, quase quarenta anos depois de sua morte. A intenção do uso da câmera subjetiva para retratar o ponto de vista de Gregor Samsa também já era manifesta naquele momento. Esse fato é conhecido porque trechos do roteiro, na época, foram publicados na revista francesa *Jeune Cinéma*, porém o realizador não conseguiu recursos para financiar o filme. Foi só em 1975 que o cineasta conseguiria realizar esse projeto, quando estava exilado na Alemanha, por causa do documentário *Oratório a Praga* (*Oratorio for Prague*), de 1968, que foi filmado com a intenção de registrar a efervescência da Primavera de Praga, só que, coincidentemente, Němec acabou por testemunhar, durante suas filmagens, o momento da invasão dos tanques soviéticos ao país, levando ao mundo as imagens da ocupação e a reação corajosa da juventude tcheca. Por conta disso foi ameaçado de prisão e expulso do país, não conseguindo mais retornar aos holofotes da crítica internacional, inclusive chegando até a filmar casamentos nos Estados Unidos para sobreviver (Cf.LINCK & BOMFIM, 2014: p. 43-44).[5] Produzir o filme na Alemanha acabou por render outro ponto forte à película de *A metamorfose*, pois sendo produzida neste país, a língua usada foi a mesma utilizada por Kafka na obra literária: o alemão, e não o tcheco, idioma do país de ambos.

[5] Não havia sido a primeira vez que o cineasta Jan Němec fora expulso do país. Em 1966, o então presidente, Antonín Novotný, lhe deu o carimbo de "banido para sempre", cogitando também sua prisão, por considerar seu filme *A festa e os convidados* (*O slavnosti a hostech*) subversivo, pois o filme comenta através do absurdo a facilidade com que o homem se submete ao autoritarismo. "O maior estudioso do cinema tcheco, Peter Hames, cita 1966 como o ano em que, de fato, o cinema tchecoslovaco inclina-se à vanguarda, retomando laços com grupos que movimentaram a arte e a política do país entre as décadas de 1920 e 1930, antes da ocupação nazista e da subsequente submissão à União Soviética colocarem panos de chumbo sobre quaisquer tentativas de aproximação entre vanguarda e revolução" (Cf. LINCK & BOMFIM, 2014: p. 28).

Ao mesmo tempo em que o uso da câmera subjetiva é um ponto alto na película, ela marca também uma falta, pois a ausência corpórea de Gregor faz com que o filme não figure no protagonista o código gestual kafkiano que a crítica tanto valoriza por ser a porta de entrada para apreensão de significados da obra que vão além do que possa ser apenas dito. Para preencher este vazio, o recurso cinematográfico adotado para dar vazão não só às emoções do personagem, mas também à forma como ele é tratado por aqueles que o cercam, é o foco em *objetos inanimados*, como os quadros na parede, o relógio, as roupas distribuídas pelo quarto, a mobília, a comida que lhe é oferecida ou ainda a maçã que lhe é atirada ao flanco pelo pai. Já que Gregor não aparece para o espectador, a solução é expressar suas emoções humanas através dos objetos inanimados que o cercam. Com esse recurso, Němec consegue, magistralmente, repor a falta da presença da imagem do personagem, já que os objetos estão dispostos no cenário de forma a comunicar o estado de Gregor no momento de sua metamorfose, e a partir deles podemos acompanhar a progressiva desumanização do personagem. Ao fazer isso, Němec hiperboliza através do meio cinematográfico aquilo que Kafka já realiza em sua obra: o valor conferido ao detalhe.

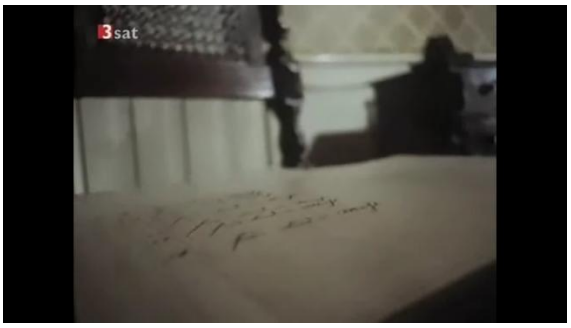
Além do foco que é dado aos objetos inanimados e a relação estabelecida entre a câmera-Gregor e eles, é a reação da sua família, do gerente, da empregada e dos inquilinos ao vê-lo que nos confirma a metamorfose, e a sua consequente desumanização. E estes personagens recorrem ao código gestual, por vezes bastante exagerado, como aquele que Franz Kafka testemunhou nas salas de projeção de filmes de sua época.

Como na obra literária, o filme tem seu início no despertar dos "sonhos intranquilos" de Gregor, quando ele, ainda em sua cama, constata que se transformou "num inseto monstruoso", e que todo aquele absurdo "não era um sonho". Seu quarto, "um autêntico quarto humano", no filme, é ornado com suas escolhas, que são representadas, principalmente, pelos quadros que enfeitam suas paredes, sendo que um deles está "numa bela moldura dourada", que mais tarde saberemos por sua mãe que foi ele mesmo quem confeccionou, e que a imagem representada por "uma dama de chapéu de pele e boá de pele" foi recentemente recortada por ele de uma revista ilustrada e colocada nesta moldura (KAFKA, 2011: p: 227). Além disso, há os móveis, um lustre ao alto, cobertas aconchegantes, como há também marcas de sua presença humana: seus sapatos no meio do quarto, sua camisa e terno pendurados sobre o sofá e cadeira, o chapéu sobre a cômoda, a mala aberta sobre a mesa com as amostras de tecidos, livros

abertos sobre a escrivaninha e cadeira, que mostram que, provavelmente, ele havia chegado do trabalho cansado, trabalhado um pouco, e não houve nem tempo de organizar as coisas completamente para o dia seguinte. O filme de Němec confirma o quão imagética é a obra de Kafka, já que o roteiro do filme segue o enredo da obra literária. Não que a fidelidade seja necessariamente uma vantagem na transposição do texto em filme, mas essa é a marca desta adaptação: praticamente, ele não foge ao texto.

No cenário do quarto de Gregor, há *dois relógios*, um deles de parede e o outro em forma de despertador, que com seu tic-tac característico lembrará ao protagonista, no desenrolar da história, o seu atraso para o trabalho como caixeiro viajante, representando, desta forma, a imposição do tempo sobre sua vida profissional, que demanda a necessidade de ser pontual para não perder os horários prementes de viagem. Tanto que há exagero de dois relógios: se um falhasse, o outro o supriria. Assim como na obra literária, a presença do objeto relógio marca o perfil do homem inserido no contexto da modernidade, contexto no qual Kafka e seu personagem estavam inseridos. Nesta primeira parte do filme, os relógios, com seu tic-tac incessante, aparecem com certa frequência para figurar o contexto acima, até a chegada do gerente à casa de Gregor:

No filme, é justamente a chegada do gerente que marca a confirmação da desumanização de Gregor, pois até aí a metamorfose poderia ter sido algo metafórico, apenas. Como não temos a imagem do protagonista, por estarmos acompanhando a história a partir de seu ponto de vista, nada garante que ele tenha se transformado de fato em um inseto monstruoso, a não ser o seu contato com os outros personagens da novela. É a reação deles que noticia para o espectador sua transformação. Como no livro, para receber o gerente, Gregor, no alto de seu desespero, fica de pé, como um humano, pois para alcançar a fechadura da porta do quarto ele teve que subir na cadeira que estava localizada ao lado de sua cama, e arrastá-la em direção à porta, para, assim, conseguir girar a chave (KAFKA, 2011: p. 238-240). Depois disso, podemos conferir que, no filme, ele não mais ficará em pé de novo, pois as posições inusitadas da câmera subjetiva denunciam que, como um inseto, ele só fica à altura do chão, rastejando, ou subindo pelas paredes, até no teto. Inclusive, para dar ênfase ao lado humano de Gregor, como também à sua dedicação extrema ao trabalho, a cadeira em questão tinha sobre ela uma espécie de *livro de anotações*, parecendo ser algo relativo ao seu trabalho, que provavelmente ele esteve manuseando na cama, antes de dormir, na noite anterior à metamorfose. Mais um objeto inanimado a confirmar o estado de Gregor Samsa.



O contato da família e do gerente com Gregor ocorre da seguinte forma: antes mesmo de terem contato com a figura de Gregor, eles escutam sua voz e a identificam como de um animal. Quando ele consegue abrir a porta, a imagem que eles veem apavora tanto os pais quanto o gerente, que vai embora assustado sem emitir nem mais uma palavra. Como no livro, a cena de Gregor perseguindo o gerente, para pedir que o deixe se vestir para ir trabalhar vai à beira do humor, se não fosse algo tão trágico. Depois que o gerente vai embora, o pai o enxota para o quarto, e no momento em que ele o encerra lá, Gregor acaba se machucando seriamente porque seu corpo era maior que a passagem da porta, e manchas de seu sangue ficam grudadas nela.

É na exposição do cenário da sala de estar da casa dos Samsa que entramos em contato com outro detalhe, também contido na obra literária: “uma fotografia de Gregor, do seu tempo de serviço militar, que o mostrava como tenente, a mão na espada, o sorriso despreocupado, exigindo respeito pela postura e pelo uniforme (KAFKA, 2011: p. 242). No filme, Němec optou por colocar a imagem de Franz Kafka representando Gregor Samsa, ressaltando, talvez, uma das possíveis leituras da obra, que a consideram de fonte biográfica, sobretudo por causa da difícil relação entre Franz e seu pai, Herman Kafka.

Depois de a família tomar conhecimento da transformação de Gregor, de início, Grete, sua irmã, ainda se preocupa com a comida que lhe é oferecida, e busca identificar o que o satisfaz, já que seu gosto parece ter se modificado com a metamorfose. Também mantém seu quarto arrumado. Mas, com o passar do tempo, como as condições financeiras da família se tornam difíceis sem Gregor para sustentá-los, segundo a novela, ela começa a trabalhar como vendedora em uma loja e a estudar francês e estenografia para conseguir ascender em sua profissão. Por isso, já não tem mais tempo para cuidar do irmão, e passa a arremessar qualquer coisa para ele comer sem se preocupar se ele iria gostar ou não, além de limpar apenas superficialmente o quarto. Como resultado, Gregor se alimenta cada vez pior e o quarto fica tão sujo, que a sujeira do local fica grudada em seu corpo. No filme, a solução de Němec para mostrar esta

transformação da irmã em relação ao tratamento do irmão porque começara a trabalhar só pode ser apreendida de fato pelo espectador que já leu a novela, pois primeiro aparece ela oferecendo comida cuidadosamente, testando o gosto de Gregor, limpando e ajeitando o quarto e, depois, de uma hora para outra, ela parece não ter mais tempo para ele porque tem que sair, e arremessa comida para dentro do quarto, mas em nenhum momento é anunciado que ela começou a trabalhar, só exibe ela estudando francês.

Além disso, chega o dia em que a irmã tem a ideia de esvaziar o quarto do irmão, pois acha que, retirando a mobília de lá, ele terá mais espaço para rastejar sem impedimentos. Na verdade, esta atitude da irmã mostra como a família já não o considera humano, para eles Gregor não mais possui consciência, coisa de que só o protagonista e o espectador ou leitor têm conhecimento: ele está completamente consciente de tudo que lhe acontece. A mãe, apesar de não concordar com a filha, mostra que também não considera a consciência de Gregor em seu estado atual, pois acha que seu quarto tem que se manter arrumado para quando ele *voltar* para a família. Isso configura a incomunicabilidade entre a família e Gregor, o terrível engano: apesar da aparência animalesca, ele permanece humano em sua consciência, e por isso necessita estar cercado de suas coisas, de suas escolhas, para se sentir como tal. Tanto é que quando a irmã e a mãe tentam retirar o *quadro da dama de chapéu de pele e boá de pele*, com a *moldura* que ele mesmo confeccionou, Gregor se desespera completamente.

A imagem da parede sem quadro, a ausência do objeto, marca o abandono a que Gregor está submetido. Sua condição não-humana a cada momento fica mais evidente.

Desde a metamorfose, depois que tomou conhecimento de que sua aparência era intolerável para sua família, Gregor se manteve fora da vista de todos, até esse fatídico dia do esvaziamento de seu quarto. Com seu desespero por estarem tirando tudo de lá, ele acaba se deixando ser visto pela segunda vez (a primeira tinha sido por causa do gerente, e haveria ainda uma terceira e última vez, por causa da música, quando Grete toca para os inquilinos). Diante da visão do filho, sua mãe acabou desmaiando, o que o deixou ainda mais apreensivo e desesperado: por isso saiu do quarto para sala, rastejando por cima de tudo e subiu ao teto. A campainha toca e é seu pai. Grete o atende e diz que a mãe desmaiou, mas que já estava melhor e que Gregor havia escapado do quarto. O protagonista, que estava pendurado no lustre do teto da sala, se sente tonto e cai sobre a mesa de jantar, quebrando tudo que havia nela. Nesta cena, Němec insere um pequeno trecho autoral para intensificar a condição animalesca de Gregor, através do uso dos objetos quebrados da mesa de jantar. O cineasta coloca a mãe mostrando ao filho o caco de sua *louça quebrada*, como que o culpando pela destruição de coisas que ela muito estimava. A cena mostra um contraste: ela, humana, poderia ainda se sentir frustrada com a perda de uns poucos objetos queridos, já Gregor, que teve todo seu quarto destruído, já não tinha direito de se sentir nem mesmo incomodado com o fato, já que ele não mais era um humano para sua família. Para eles, ele era apenas um bicho que escapou de sua jaula. Como punição, o pai começa a atirar *maçãs* para acertá-lo. Apesar de a mãe impedi-lo, uma delas acerta Gregor. Por instinto, a mãe o defende, e entra na frente do pai, mas apesar da defesa, há ainda certa indiferença pelo filho-feito-animal, pois ela come uma das maçãs que estavam junto àquela que o acertara. Esta última cena, em que a mãe come a maçã, é também original e traz o detalhe da fruta, que ainda mais uma vez aparecerá, ao final do filme: quando

Gregor morre por causa da infecção ocasionada pela fruta em seu dorso, e a empregada ao achá-lo a retira, apodrecida, antes de o descartar dentro de um caixote.

Nada restou do elegante quarto de Gregor, transformado em um quarto de despejos, toda tralha e lixo da casa passaram a ser colocados nesse cômodo. Um dos motivos que levou ao acúmulo de mais e mais objetos fora de uso dentro dele foi o fato de a família ter decidido alugar um dos quartos a três inquilinos, que "eram obcecados pela ordem não só no seu quarto, mas também (...) na casa inteira, principalmente na cozinha. Não suportavam tralha inútil, muito menos suja. (...) Todas elas migraram para o quarto de Gregor – mesmo a lata de cinzas e a lata de lixo da cozinha" (KAFKA, 2011: p: 276). No filme, nota-se a mudança no quarto de Gregor quando, através do testemunho da câmera subjetiva-Gregor, o expectador visualiza a empregada começar a jogar restos de comida e algumas poucas quinquilharias que não servem mais para a cozinha. E isso se intensifica na cena seguinte, quando o pai, a mãe e Grete se juntam

para transferir um monte de móveis velhos e outros trambolhos que estavam no quarto que seria alugado para os inquilinos.

A esses inquilinos que eram agora uma fonte de renda para a família Samsa, assim como Gregor fora em outros tempos, toda a atenção dispensada era pouca. Os Samsa chegam até a deixar sua mesa de jantar para os três estranhos e passam a fazer suas refeições na cozinha. Essa situação é muito marcante no filme de Němec, pois a submissão da família aos caprichos dos inquilinos é bem apontada e sugere uma forte sujeição: o melhor lugar da casa, a melhor comida e o melhor tratamento possível era destinado aos desconhecidos. Enquanto isso, um dos membros da família estava abandonado no cômodo ao lado: Gregor, até a sua morte, se transformou em mais um traste entre os trastes do seu quarto.

Sem nada que pudesse lhe assegurar a humanidade, já que tudo que era seu lhe fora tirado, dos objetos ao apreço da família, Gregor se surpreende ao ser tomado pela

emoção ao escutar sua irmã tocar violino para os inquilinos. Tudo que estava acontecendo colocava em dúvida sua condição humana e o narrador do filme, perplexo, assim como na obra literária, aponta isso com a seguinte questão: “Seria ele um animal, já que a música poderia cativá-lo tanto assim?” E prossegue: “Parecia-lhe que estava sendo mostrado o caminho para o desconhecido alimento pelo qual ele ansiava. Ele estava determinado a aparecer diante de sua irmã, e assim indicar a ela que ele tinha a séria intenção de mandá-la ao conservatório”. Esse momento marca, como já dito, a terceira e derradeira vez que Gregor saiu de seu quarto. Atraído pela música, ele sentiu necessidade de se aproximar de Grete, e, sem se importar com a opinião dos outros presentes, entrou na sala com o propósito contá-la sobre sua intenção de mandá-la para a escola de música. Porém, um dos inquilinos o vê e chama a atenção de todos ao mostrar a presença daquele ser indesejável ao Sr. Samsa. Isso parece tirar Gregor de seus devaneios, pois a reação dos locatários e da família, principalmente da irmã, não vai ao encontro de suas expectativas: os inquilinos não se assustam com sua aparência, mas a usam para dizer que não pagariam um centavo pela estadia e que até moveriam um processo contra a família pelas condições a que os submeteram; a mãe fica com o violino de Grete nas mãos tremendo ao ver Gregor, e a irmã corre para o quarto dos inquilinos para preparar a cama para eles se retirarem para o quarto o mais rápido possível. No filme, essas cenas que marcam a presença dos inquilinos na casa dos Samsa são altamente gestuais, pois são quase dez minutos ininterruptos de expressões corporais exageradas que beiram a comédia pastelão, fazendo alusão explícita ao cinema mudo. E, ao mesmo tempo, a sequência põe em cena os códigos gestuais contidos na própria obra literária:

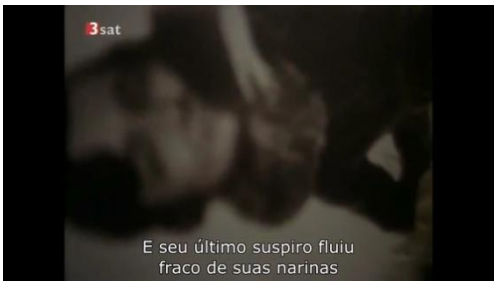
> O violino emudeceu, o inquilino do meio primeiro sorriu para os seus amigos, balançando a cabeça, e depois olhou para Gregor outra vez. O pai parecia ter considerado mais urgente acalmar os inquilinos do que expulsar Gregor; estes entretanto não estavam nem um pouco agitados e davam a impressão de que Gregor os entretinha mais que o violino. (...) Nesse ínterim a irmã tinha superado o desligamento em que havia caído após a apresentação bruscamente interrompida; depois de ter ficado algum tempo com o violino e o arco nas mãos que pendiam lassas, e de ter olhado para a partitura como se ainda estivesse tocando, ela havia se recomposto de um só golpe, colocado o instrumento no colo da mãe, que ainda estava sentada na sua cadeira,

> com dificuldade de respiração e os pulmões trabalhando freneticamente, e correu para o quarto ao lado, do qual os inquilinos, sob a pressão do pai, já se aproximavam mais rapidamente que antes. Podia-se ver como, sob as mãos experientes da irmã, voavam para o alto e se ordenavam os cobertores e travesseiros nas camas. Antes mesmo que os inquilinos tivessem chegado ao quarto, ela havia terminado a arrumação das camas e se esgueirado para fora (Kafka, 2011: p. 280-281).

Gregor, depois desta aparição, já fraco, surpreendentemente, não foi expulso da sala para seu quarto pelo pai como das outras vezes. Em vez disso, foi pelas suas próprias patas. Antes de iniciar esta difícil viagem de volta, presenciou sua irmã utilizar palavras muito duras para se referir a ele. E foi ela mesma quem, depois do seu discurso aos pais sobre a necessidade de se livrar do irmão, o encerrou no quarto, fechando a

porta, assim que ele conseguiu concluir sua jornada. Para mostrar o estado de Gregor no filme, Němec, com o uso da câmera subjetiva, simulando passos lentos, mostra que no caminho de volta, aquele que o protagonista havia percorrido anteriormente na ânsia de se aproximar da irmã, havia vestígios de uma substância de cor escura que certamente saíra de seu próprio corpo, mostrando o quanto que sua saúde estava gravemente debilitada. Assim que ele entra para o escuro do seu quarto, sua irmã, rapidamente, vem e fecha a porta atrás de si, e logo após grita um "finalmente!" para seus pais. Lá, solitário, resolutamente, Gregor se entrega à morte. O filme utiliza a seguinte passagem da novela para anunciar o óbito:

> "A maçã apodrecida nas costas e a região inflamada em volta, inteiramente cobertas por uma poeira mole, quase não incomodavam. Recordava-se da família com emoção e amor. Sua opinião de que precisava desaparecer era, se possível, ainda mais decidida que a da irmã. Permaneceu nesse estado de meditação vazia e pacífica até que o relógio da torre bateu a terceira hora da manhã. Ele ainda vivenciou o início do clarear geral do dia lá do lado de fora da janela. Depois, sem intervenção de sua vontade, a cabeça afundou completamente e das suas ventas fluiu fraco o último fôlego" (KAFKA, 2011: p. 285).



Sua morte marca o fim do uso da câmera subjetiva. A perspectiva narrativa que estava centrada em Gregor passa para o restante da família Samsa, assim como na novela. Na manhã seguinte, a empregada encontra seu corpo, vai até o quarto do casal Samsa e comunica a morte de Gregor. Grete se junta ao casal, o pai dá graças a Deus e a irmã constata o quanto ele estava magro. É também a empregada que se livra dos restos mortais de Gregor. A família, muito mais aliviada do que consternada com a morte do ente familiar, expulsa os inquilinos de sua casa, planeja demitir a empregada; os três escrevem cartas de desculpa aos seus chefes, pois decidem aproveitar o dia e sair para um passeio, coisa que não faziam há meses. Nesse passeio, os pais percebem *a metamorfose* de Grete: o quanto ela se desenvolveu, brevemente seria tempo de arranjar-lhe um marido.

A escolha de Němec em manter a imagem de Gregor depois da transformação em inseto monstruoso como um mistério aos olhos do espectador faz com que este exercite sua mente como faz ao ler o livro, pois é para ele que é dada a responsabilidade de criar visualmente o personagem. Este recurso também faz com que se dê menos importância à transformação em si e se valorize as consequências ocorridas ao redor deste acontecimento, como também o lado emocional de Gregor, o quanto que a metamorfose o afetou moralmente por ter se tornado um ser que causa repulsão e náusea a aqueles a quem ele só fez o bem, sua família, que passou a tratá-lo com descaso depois que ele não mais podia servi-la. Por outro lado, o cineasta soube valorizar a riqueza imagética e gestual da obra literária ao retratar o lar dos Samsa e os outros personagens da trama com a mesma riqueza de detalhes.

2.2 O gesto: *Prevrashchenie,* Valery Fokin, 2002

A recriação para o cinema russo da obra de Franz Kafka, *A metamorfose (Prevraschenie)*, do ano de 2002, com roteiro e direção de Valery Fokin, um proeminente diretor do teatro russo, tem sua estética pautada no gesto. Fokin faz da expressão corporal a porta de entrada para sua releitura da obra, o que leva seu filme a valorizar uma característica que é cara à crítica sobre a obra de Kafka, o gestual. Esta característica é algo que pode ser considerado de potencial cinematográfico, não nos moldes da estética cinematográfica atual, mas nos moldes da estética do cinema contemporâneo ao escritor tcheco, a era do cinema mudo.

Segundo Irina Melnikova, do Centro Greimas de Semiótica e Teoria Literária, Universidade de Vilnius, Lituânia, a obra fílmica foi baseada na peça teatral *Metamorphosis*, que também foi dirigida por Fokin, no pequeno palco do teatro Satirikon, em Moscou, no ano de 1995, sendo esta muito elogiada pela crítica e pelo público. Ao contrário do que aconteceria com a adaptação fílmica mais tarde, em 2002, que embora tenha sido aplaudida em diversos festivais de cinema, não contou com a apreciação do público não especializado e da crítica, que a considerou uma tentativa de transpor para o cinema a estética teatral, justamente pelo exagero do emprego de gestos (Cf. MELNIKOVA, 2009).

A falta de familiaridade com a dinâmica da estética formal kafkiana pode levar ao engano de pensar que se está diante de uma simples adaptação teatral para o cinema. Pode-se supor que tanto a crítica quanto o espectador "comum" levaram em conta os parâmetros do cinema contemporâneo para avaliar a adaptação. Porém, ao se refletir sobre o momento histórico em que a obra literária foi produzida, no início do século XX, época dos primórdios do cinema, mais precisamente do cinema mudo, aquele que muito se baseia nos códigos gestuais para ganhar significação, se verifica então que, ao contrário, o filme obedece aos códigos encontrados na estética de Kafka. Até porque *A metamorfose* é uma obra em que as ações sobressaem às palavras, pois é uma história que tem poucos diálogos. Afinal, o protagonista, depois de sofrer a transformação em inseto monstruoso, não consegue nem mais falar inteligivelmente. Por isso, as cenas em que há interação entre os personagens tendem a ser quase uma pantomima, em que gestos e atitudes são mais importantes para indicar como os personagens realmente se sentem uns em relação aos outros. Portanto, o ato de ler esta história faz remeter ao ato

de assistir a um filme mudo, e algumas cenas – como aquela em que o gerente foge ao ver Gregor Samsa – lembram comédias pastelão ao estilo Charles Chaplin.

Algumas peculiaridades dessa adaptação mostram como Fokin valorizou elementos que tornam flagrante sua alusão ao cinema mudo, o que, de certa forma, distancia sua obra da estética teatral e a aproxima da estética fílmica. Além da força engendrada pelo gestual, o peso narrativo que explicita tal aproximação recai sobre as partes que compreendem o que Melnikova chamou de "prólogo autoral (o fragmento que antecede a primeira linha da narrativa de Kafka) e epílogo (o episódio final após a última linha da narrativa de Kafka)" (MELNIKOVA, 2009). Entre um e outro está a leitura de Fokin da narrativa de Kafka, seguindo o enredo da obra literária. Porém, é principalmente no prólogo que está a alusão ao cinema, pois ele contém cenário, fotografia e enredo que emprestam um forte clima kafkiano ao filme e menção praticamente explícita ao cinema que lhe foi contemporâneo.

Há características que tornam perceptíveis a tripartição do filme em prólogo, narrativa e epílogo. Primeiramente, o tipo de ambiência: a primeira parte é marcada por uma ambiência onírica e fantástica; a segunda envolve um tempo e espaço mais aproximado à época em que a obra foi escrita; e na terceira há presença de elementos que remetem aos nossos dias. Também é possível demarcar a fronteira entre o prólogo autoral de Fokin e a narrativa de Kafka justamente porque, no filme, ao final do prólogo, a famosa primeira linha da novela é narrada por uma voz de fundo que identificamos como a voz do ator que interpreta Gregor Samsa, Yvgeny Mironov, o que torna patente o fim de uma parte e o início da outra. E, ao final, no epílogo, depois que Gregor morre e a família sai para seu passeio libertador, Mironov aparece em carne e osso, vestido com roupas de nossa época, para narrar o último parágrafo da obra, porém sua voz ainda continua sendo *off*, pois seus lábios não fazem nenhum movimento.

Os recursos utilizados por Fokin não são uma novidade, pois eles remetem aos utilizados por Orson Welles em sua adaptação fílmica de *O processo (The Trial)*, de 1962, na qual, além de realizar o roteiro e dirigir, representou o advogado de Joseph K.. Welles transformou em prólogo a parábola *Diante da Lei*, em forma de animação assinada por Alexandre Alexeieff, e também encerrou a película com o mesmo recurso, retomando a parábola. O dispositivo de voz *off* também foi utilizado por ele, que fala tanto no prólogo quanto no epílogo, como também reproduz a primeira linha da narrativa de Kafka, trecho que também demarca a transição entre o prólogo e o início da narrativa propriamente dita.

A exemplo de Welles, Fokin utilizou estes recursos para fornecer ao espectador uma chave de leitura para seu filme. No caso de Welles, ele deslocou a parábola que consta no nono capítulo de *O processo* para o início do filme. É interessante notar que o efeito esperado de uma parábola é a transmissão de um ensinamento moral ou uma lição, por seu caráter didático, porém a parábola Kafkiana não tem nada a ensinar, ela apenas constata o quão inacessível é o poder da lei, e o quanto o homem se submete ao seu domínio, sendo impedido de dar vazão aos seus desejos. Confirmamos isso no decorrer da película, pois o K. de Welles, interpretado por Anthony Perkins, é bem menos submisso que o de Kafka, e busca sim, até o último momento, impor-se à lei. Mas não consegue, comprovando assim a inacessibilidade da justiça. Welles também insere a narrativa de Kafka numa interpretação onírica, justificando o absurdo dos acontecimentos que se sucedem no filme, ao enunciar a seguinte afirmação, em voz *off*: "Dizem que a lógica desta história é a lógica de um sonho, de um pesadelo."

Já no caso de Fokin, ele parece ter utilizado recursos similares para apresentar, mesmo que na forma daquilo que parecem ser as visões oníricas de Gregor, alguns detalhes da obra que talvez poderiam se perder por causa de um dado formal do filme que se coaduna com a novela e também com a estética do cinema mudo: a economia de palavras proferidas. Como no cinema mudo, no filme, não há um narrador que nos atualize em relação aos acontecimentos, só estão a nossa disposição os gestos e os poucos diálogos efetivos. Assim também é a obra literária em questão, nela há poucos diálogos, mas à diferença da obra fílmica é decisiva a atitude do narrador não onisciente, que ainda assim consegue nos transmitir alguns detalhes que são valiosos para entendermos um pouco, mesmo que de forma fragmentária, os infortúnios de Gregor. O prólogo do filme nos esclarece, por exemplo, que Gregor era dedicado extremamente à família e ao trabalho, que a família o paparicava muito antes da metamorfose, que ele passava suas horas vagas fazendo aquilo que a obra deixou escapar através da conversa de sua mãe com o Gerente (estudando horários de viagem e entalhando molduras), que Gregor tinha a intenção de mandar sua irmã ao conservatório no ano seguinte. Visto desta forma, essa opção narrativa parece conferir fidelidade à adaptação fílmica em relação à obra literária.

O prólogo autoral de Fokin tem seu ponto de partida na chegada de Gregor Samsa de mais uma de suas viagens de caixeiro viajante, ou nos "sonhos intranquilos" de Gregor antes de acordar "em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso". A segunda opção parece mais ajustada ao clima do filme, que neste fragmento tem toda

uma ambiência onírica, embora Gregor acabe por constatar que sua metamorfose em inseto "não era um sonho" (KAFKA, 2011, p. 226).

Essa primeira sequência se passa numa estação ferroviária e mostra um trem chegando à estação, movendo-se em direção à câmera, em uma concentração de chuva e neblina que dá à cena um ar quase espectral, um clima quimérico, entre o sonho e a fantasia. A estação está vazia, há um relógio que faz lembrar a imposição do tempo sobre a vida do homem inserido no contexto da modernidade, e uma placa que identifica o local, "Praha – Prag", sendo que a obra de Kafka não faz nenhuma menção ao espaço onde ocorre a narrativa. Esta primeira passagem do filme lembra não só a emblemática primeira projeção cinematográfica para espectadores, *A chegada do trem à estação La Ciotat*, de 1895, por Louis Lumière, como também o primeiro registro dos diários de Franz Kafka: "Os espectadores imobilizaram-se quando o trem passa a seu lado"[6] (KAFKA, [19--], p. 9).

Como já mencionado anteriormente, em carta para Walter Benjamin, Adorno afirma que a forma dos romances de Kafka lembra a forma do cinema mudo em seus primórdios, justamente o mesmo cinema presenciado pelo escritor tcheco no início do século XX. E o uso desta cena emblemática para a história do cinema aporta um sentido metafórico forte para a abertura da narrativa fílmica.

Na sequência, em primeiro plano, aparece um homem de chapéu coco, que identificamos como Gregor porque uma voz *off* chama por ele, anunciando sua chegada aos pais: é a voz de Grete, sua irmã. Mas ele ainda não havia chegado em casa de fato neste momento, o que também evoca o clima de sonho, pois a câmera vai se afastando e vemos que ele está ainda na rua e debaixo de chuva. Gregor, então, como quem se dá conta disso, coloca sua mala sobre a cabeça e sai andando em um movimento contínuo de passos curtos. Ele passa por ruas estreitas, por lugares amplos que o fazem parecer

[6] Tradução de Torrieri Guimarães.

pequeno, locais escuros em que o barulho da água caindo é mais forte, o que sugere bueiros, fazendo com que, com sua mala sobre a cabeça, já pareça o inseto cascudo no qual se transformará.

Ao se deparar com uma grande janela, ele para para olhar, através dos vidros, as pessoas se divertindo no que parece ser uma espécie de taberna. Elas brindam e bebem em canecas de cerveja e há alguém dançando e tocando o que parece ser um acordeom. Não ouvimos a música ou o som das pessoas conversando, apenas a chuva que cai torrencialmente, o que faz salientar o ponto de vista de Gregor, que está do lado de fora e olha através da grade e do vidro da janela. Ele aprecia aquele momento sem poder dele fazer parte. Isso ilustra o quanto o personagem abdica de si para se dedicar à família e ao trabalho. Pela chuva, ele segue seu caminho para casa acompanhado apenas de sua própria sombra. Ao chegar ao seu lar, ele entra, mas a câmera permanece por mais um tempo do lado de fora da casa, filmando através da janela ao som da chuva: vemos Gregor sendo recepcionado alegremente por sua família. Esta cena contrasta com

a cena da taverna, pois denota que sua casa é o espaço de que ele pode fazer parte. Sua vida é de casa para o trabalho e do trabalho para casa. Tanto é que a câmera o acompanha, ainda do lado de fora, ao seu quarto, e Gregor vai até a janela, olha através da janela, só que desta vez ele está do lado de dentro, vê a chuva caindo e fecha a cortina. Só aí se dá a transição da câmera para o interior da casa.

Acompanhamos, então, Gregor em um momento íntimo familiar: um jantar em família, que mostra o quanto ele era apreciado e paparicado por ela. Nesta cena, a mãe chega a limpar a boca dele com um guardanapo, após o jantar. Sua irmã não está entre eles na mesa, ela entrará em seguida tocando violino, o que comove Gregor a ponto de que antes de dormir, em segredo, ele contará que tentará colocá-la no conservatório no ano seguinte. Mas antes deste momento de confidência entre irmãos, Gregor está em seu quarto só, tendo como companhia a sua própria sombra. Ele aproveita este momento, antes de dormir, para estudar os horários de viagem e mexer um pouco nas molduras às quais gosta de se dedicar.

Como já foi dito, o filme tem muito da estética do cinema mudo nos moldes daquele contemporâneo à Kafka, com poucos diálogos, o que é compensado por expressões corporais e faciais marcantes. Neste ponto, a recriação é exemplar, pois a escolha dos atores ligados ao teatro colaborou para uma representação ricamente ligada aos códigos gestuais. Mironov possui uma desenvoltura e plástica corporal que faz de sua performance magistral. Ele representa, através do seu contorcionismo e da emissão de sons (grunhidos), não só os sentimentos de Gregor, mas também aquilo no que ele se transformou: um inseto monstruoso. Sua linguagem corporal é bem mais expressiva do

que seriam palavras proferidas, ininterruptamente, por um narrador e, por isso, sua atuação acaba figurando uma possível remissão direta à questão do gestual em Kafka.

Essa adaptação para o cinema contempla a possibilidade de cotejá-la com a crítica que rende à Kafka certa afinidade com o cinema, principalmente no que diz respeito justamente à extrapolação gestual de seus personagens, o que empresta a estes, conforme Adorno, múltiplas interpretações à obra, por causa da ambiguidade conferida aos gestos. Porém, ao mesmo tempo, a falta de um narrador que represente os pensamentos ou falas de Gregor-inseto, ou que nos esclareça certos fatos, faz com que essa obra cinematográfica não desenvolva seus aspectos críticos tão plenamente, como, por exemplo, a questão da alienação de Gregor ao trabalho, o que afasta a adaptação de uma concepção neurológica da modernidade.

Essa opção para figuração de Gregor Samsa implica, naturalmente a presença de seu corpo em cena, embora faça isso sem animalizá-lo, mantendo não só o traço humano do personagem, mas também a empatia do espectador em relação a ele. Pelo menos aos olhos de quem assiste ao filme, a metamorfose não é completa, pois Gregor permanece humanoide. A solução parece satisfatória porque, como o próprio Kafka sugeriu para a capa de seu livro, não há a aparição de nenhum inseto-monstruoso na adaptação fílmica, mas apenas uma bem elaborada sugestão a partir do corpo presente de Samsa.

Pode-se supor que o efeito da aparição de um inseto gigante e monstruoso faria de Gregor apenas uma criatura grotesca com quem não seria possível sustentar qualquer relação de empatia, provocando apenas asco ao espectador. Porém, apesar de Gregor aparecer como humanoide para o espectador, fica mantida a indicação de uma metamorfose completa, pois na cena em que ele aparece para o gerente e seus pais tudo leva a crer que eles estão realmente diante de um "inseto monstruoso", não apenas de um homem com uma movimentação corporal e facial não usual, o que poderia sugerir apenas uma indisposição física.

Os recursos de câmera utilizados, como a câmera lenta, o *close-up* e o efeito de alternância entre luz e sombra sobre as faces dos personagens, junto às reações de estupor e medo que Gregor provoca aos seus pais e ao gerente é que figuram esta possibilidade de leitura. Tanto que o gerente foge assustado depois do que parece ter sido uma visão tenebrosa, a mãe abre a janela para conseguir respirar, pois o ar parece insuportável ali, e o pai enxota Gregor de volta ao seu quarto, encerrando-o por lá. O encerramento de um bicho horrendo seria algo impactante, mas o encerramento de um humano leva a comoção. E é por isso que o recurso utilizado por Fokin, a não desumanização de Gregor, mostra-se válido.

O início do filme também marca a falta, ou adiamento, de um "toque estilístico inconfundível de Kafka", que é a questão da *técnica da inversão*. Esta técnica consiste, dentre outras coisas, em trazer para o começo o clímax da história. A aplicação dessa técnica faz com que não haja preparação alguma para o leitor lidar com a metamorfose de Gregor Samsa, que acorda de sonhos intranquilos metamorfoseado em um inseto monstruoso e pronto. A sua transformação em inseto provoca um efeito de choque em quem lê (CARONE, 1992, p. 138 – grifo nosso). A adaptação fílmica de Fokin não mantém esse modo paradigmático de narrar kafkiano, por apresentar uma espécie de ilustração de como a vida de Samsa era antes da transformação, mostrando ao espectador como ele era bem tratado pela família, enquanto tinha condições de sustentá-la, o que no livro só se evidencia com o decorrer da narrativa. Além dessa ilustração, também há a explicitação do sonho intranquilo de Gregor da qual ele despertará metamorfoseado em inseto. Nesse sonho, ele chega à estação de trem e antes de embarcar percebe que o bilheteiro é seu pai; ao entrar e caminhar para a porta do outro lado, ele vê sua irmã, do lado de fora do trem, em um cenário surrealista, como que regendo uma orquestra, usando um arco de um violino, ela se encaminha para dentro do trem e Gregor a persegue, mas a perde. O trem parte (o clima é de suspense e desespero). Então, Gregor avista o gerente e tenta fugir dele. Ao abrir uma das cabines se depara com seu pai tocando violino com um serrote no lugar do arco, Gregor fecha a porta, ele vê que o gerente continua a persegui-lo e, para despistá-lo, entra em outra cabine, e ao entrar e se esconder lá, é surpreendido por um monte de terra que cai sobre seu corpo, ele coloca sua mala sobre sua cabeça, mas a terra não para de cair, o som em *off* de um despertador encerra a sequência.

Na realidade, ambas, tanto a ilustração de um evento do cotidiano familiar dos Samsa quanto a explicitação do "sonho intranquilo", parecem fundir em um só

momento onírico, não permitindo ao espectador decidir se tudo não passaria mesmo de um sonho ou se, realmente, são dois momentos distintos. Interpretações à parte, é indiscutível o seu valor para a narrativa fílmica, pois, em perspectiva surrealista, esta representação concede à narrativa um tom poético, ao sintetizar o drama de Gregor Samsa, aquele a quem o mundo estava prestes a soterrar. (Por conta desta primeira parte da adaptação, a metamorfose propriamente dita só ocorrerá aos dezoito minutos do filme. E só a partir daí que o filme tomará o ritmo do enredo tal qual na narrativa literária).

Ao modo do cinema mudo, a condução da narração se faz por sons não humanos, como o violino de Grete, o barulho do trem e da terra caindo sobre Samsa, e também o toque do despertador que o despertará deste sonho e o conduzirá à situação de metamorfoseado. Melnikova dá destaque à questão do não pronunciamento de palavras no filme, durante o sonho de Gregor Samsa, relacionando também este fato à estética do cinema mudo:

> (O sonho de Gregor sobre o trem) reforça a referência aos primeiros filmes e o nascimento do cinema: ele apresenta sons não verbais e não inclui o pronunciamento de uma única palavra, como que criando a perspectiva do cinema mudo, no qual a imagem em movimento era acompanhada por música e o som do espaço exterior à diegese (MELNIKOVA, 2009).

Além da quebra do paradigma da técnica da inversão há nesta passagem uma outra distinção em relação ao modo de narrar de Kafka no fato de se explicitarem os sonhos intranquilos de Gregor Samsa: ao realizar esta figuração do sonho, configura-se também um narrador onisciente nesta parte da narrativa, o que por si só representa um problema para o tipo de narrador privilegiado por Kafka, aquele que funcionaria como uma câmera cinematográfica na cabeça do protagonista, conforme já observado por Modesto Carone. Esse tipo de narrador kafkiano sabe tanto sobre a história narrada quanto os personagens e os leitores da obra, ou seja, nada. E, portanto, esse narrador não poderia ter acesso aos sonhos surreais de Gregor, mas apenas ao mundo puramente visível de seu cotidiano.

Esta quebra de unidade da narrativa não é exclusiva da adaptação fílmica, pois há um momento, na novela, em que o ponto-de-vista da narração-feito-câmera-

cinematográfica também muda: é ao final do texto, quando Gregor Samsa morre e a família sai para o libertador passeio de bonde elétrico. Com a morte de Samsa, este narrador/câmera deixa de se guiar pelo seu olhar, o que configura um problema de quebra de unidade narrativa também na própria obra de Kafka, conforme comenta Modesto Carone:

> [...] na descrição dos acontecimentos que evoluem no seio da família Samsa, a narração não avança muito mais do que Gregor poderia fazer a partir de um ponto-de-vista rigorosamente pessoal. Na verdade, só no final, quando Gregor está morto e se focalizam os movimentos da família, é que essa perspectiva muda de lugar — e aqui se coloca o problema de uma possível quebra de unidade no modo de narrar privilegiado por Kafka (CARONE, 1992, p.133-134).

Por outro lado, o filme se vale, para dar coesão à sua narrativa e, ao mesmo tempo, sinalizar a relação entre cinema e literatura, da apresentação de Mironov, o ator que representa Gregor (e a presença é do ator, e não mais do personagem), que aos 80:30 minutos do filme, vestido com roupas atuais (já que não está mais preso ao corpo de inseto de Gregor), narra, embora a narrativa seja em *playback*, uma espécie de síntese do último parágrafo do livro, momento em que a família sai para o passeio de bonde elétrico. Durante o passeio da família e a narração de Mironov há uma mudança de cenário, que passa de uma figuração da cidade de Praga antiga, para o que parece ser uma Praga contemporânea e suas pontes, terminando a narrativa com esta imagem, e isso parece sugerir a atualidade de sentido da novela.

tinha se tornado uma
linda jovem cheia da vida.

que talvez já estaria na hora de
encontrar um bom marido para ela.

2.3 O monstro:

2.3.1 *The Metamorphosis of Franz Kafka*, Carlos Atanes, 1993

Carlos Atanes, cineasta independente espanhol, produtor de filmes *underground*, realizou *A metamorfose de Franz Kafka* (*The Metamorphosis of Franz Kafka*) dois anos depois de terminar a faculdade de cinema, em 1993. Seu curta-metragem de trinta minutos, de todas as obras cinematográficas apresentadas neste trabalho é a que desenvolve uma leitura mais livre quando comparada à novela de Kafka. Porém, esta liberdade não significa uma perda significativa do texto de Kafka, nem compromete o clima kafkiano do filme, que conta com partes autorais coerentes com componentes de cunho biográfico, principalmente sobre a difícil relação de Kafka e seu autoritário pai, Herman Kafka. Além disso, o filme parece reiterar a percepção da obra kafkiana como escrita profética que antecipa os horrores sofridos pelos judeus durante a Segunda Guerra Mundial. Assim, de forma indireta, já que o judeu Kafka não viveu o suficiente para presenciar este conflito, esta parte da "leitura" de Atanes também é de ordem biográfica, pois o Holocausto viria a ser experimentado na pele pela própria família de Kafka: pois suas três irmãs morreram em campos de concentração nazistas. Até mesmo o título do filme carrega uma duplicidade de sentido que ratifica essa relação com a vida do escritor: *A metamorfose "de Franz Kafka"* tanto se refere a autoria da obra, quanto contém a sugestão de que o filme trata de aspectos da vida do próprio autor.

Porém, se o filme mantém o tom kafkiano em sua profundidade e tem alguma similaridade com o texto original, ele não investe tanto em reconstituir na linguagem fílmica aspectos de ordem estética da obra literária, como outras adaptações aqui estudadas buscaram fazer. Sua interpretação da obra está realmente mais inclinada a traçar identificações com a vida pessoal de Kafka e menos interessada em questões do estilo kafkiano de narrar. Não há, por exemplo, um narrador, quem narra é a câmera. Como também não há apresentação dos monólogos interiores de Gregor, até porque o ponto de vista do foco narrativo do filme está na perspectiva da família e não do protagonista, que no filme nem mesmo fala após a transformação. Mas é na figuração de Gregor Samsa que está o ponto de maior dissociação em relação às técnicas narrativas empregadas na obra literária, pois Kafka deu pistas imprecisas para a determinação da forma física de Gregor, trata-se de algo que não se pode determinar imageticamente,

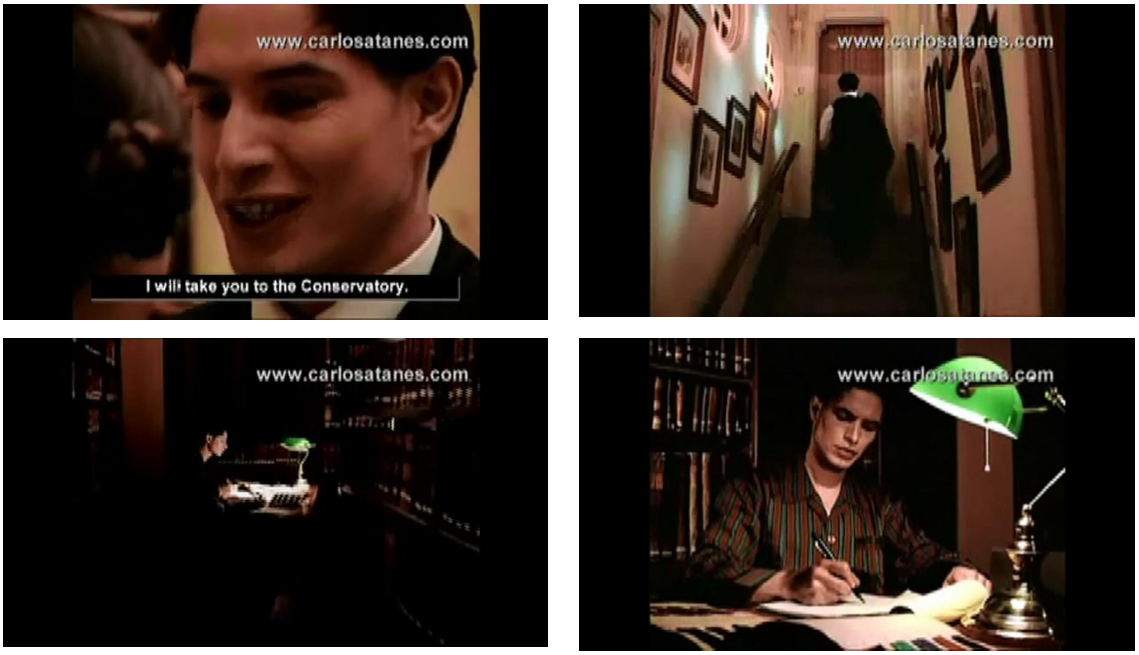
conforme afirmamos no capítulo que trata do personagem Gregor Samsa. Atanes transformou o protagonista em meio homem-meio inseto. Uma forma grotesca que, se não fosse a força exercida pela interpretação de fundo biográfico da adaptação, poderia se destacar a ponto de se transformar no ponto central da história. Mas o monstro real desta recriação não é o homem que se transformou da noite para o dia em inseto monstruoso, mas a iminência de um regime totalitário que transformaria homens e mulheres em milhares de "Gregors Samsas" após sua metamorfose. Pessoas que foram taxadas de *raça impura* por Hitler, foram tratadas como o *animal impuro* (*Ungeziefer*) Gregor Samsa, inclusive aqueles que, como o protagonista de *A metamorfose*, não representava força de trabalho: os velhos, as crianças e os deficientes. Estes eram sumariamente eliminados nas câmaras de gás, assim que chegavam aos campos de concentração.

Esse ponto de vista interpretativo fica latente logo no início do filme, pois em vez da já esperada frase: "Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso" (KAFKA, 2011: p. 227), a abertura é marcada pelo som do hino do partido nazista: *Die Fahne hoch* (*Levante alto a bandeira*), que se tornaria um dos hinos oficiais da Alemanha durante o Terceiro Reich, e que hoje é proibido de ser executado no país. A música começa a soar sob um fundo negro, antes de qualquer imagem aparecer, antes mesmo de se anunciar o nome do filme. O hino especifica o momento histórico no qual se passa a história: os dias do domínio de Hitler. Logo, o som é cortado momentaneamente por um toque alto de campainha, voltando depois a tocar e o nome do filme aparece rapidamente. Quem toca a campainha é Gregor Samsa ao chegar a casa do trabalho. Ele é recebido por uma empregada, que mais tarde deduziremos ser uma alemã com afinidade com o nazismo. Embora a obra de Kafka não esboce nenhuma relação da família Samsa com o judaísmo, esta adaptação, por fazer alusão à vida de Kafka, coloca uma Estrela de David, símbolo do judaísmo, na parede da sala de jantar dos Samsa, que avistamos logo no início do filme.

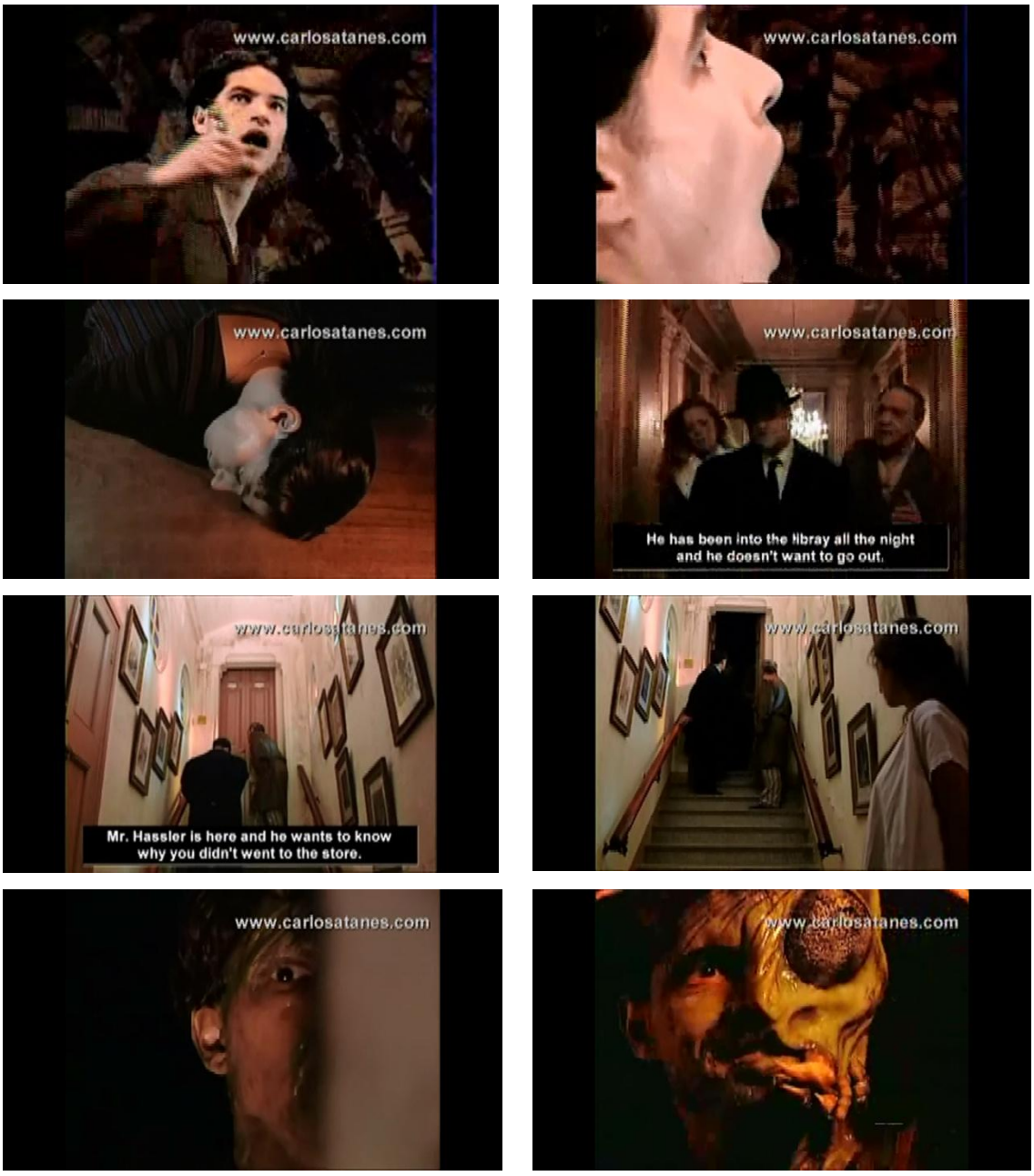
A posição religiosa judaica da família Samsa os coloca em uma situação delicada no contexto temporal em que o filme se insere. Não é só Gregor quem sofre uma metamorfose que culminaria com sua morte, sua família também fica fadada à aniquilação, assim como aconteceria com a família de Franz Kafka. Aliás, a metamorfose de Gregor e de sua família começou bem antes da transformação do arrimo de família em um inseto monstruoso, teve seu início com a chegada de Hitler ao poder e culminaria com a Segunda Guerra Mundial. Tanto que a abertura do filme não é marcada pela metamorfose de Gregor Samsa, ela só acontecerá em um segundo momento no filme, sendo até mesmo secundária.

Gregor chega em casa, encontra a família jantando, a mãe lhe oferece comida, porém ele apenas entrega sua contribuição financeira do mês ao pai e diz que não irá jantar, pois terá que acordar cedo no dia seguinte e ainda tem trabalho a fazer antes de dormir. Ele chama a irmã para lhe contar que a mandará para o conservatório e diz que vai para a biblioteca. É só no momento em que Gregor chega ao cômodo que o hino nazista, que vinha soando desde o início do filme, para de tocar. Neste filme, em vez de no quarto de Gregor, a metamorfose se dá em uma biblioteca. Este é um outro detalhe que remete a um aspecto da biografia de Kafka, que tinha a literatura como sua razão de viver, e perdia noites de sono para se dedicar a escrever: "O meu emprego é-me insuportável pelo fato de contrariar o meu único desejo e a minha única vocação que é a literatura. Como eu sou somente literatura, e como não desejo nem posso ser coisa diversa, o meu emprego jamais poderá atrair-me, apenas poderá ao invés disso destruir-me inteiramente (KAFKA, [19--]: p. 250). Essa passagem consta da entrada de seus Diários do dia 21 de agosto de 1913, dia em que recebeu um livro de Kierkgaard. A troca do quarto pela biblioteca é uma forma de menção a esta entrega de Kafka à literatura. Inclusive porque seria inverossímil um caixeiro viajante como Gregor ter uma biblioteca com tantos livros nas estantes, como é o caso da biblioteca em questão. Por sinal, o cenário do filme é bastante suntuoso e a biblioteca é praticamente um labirinto

de livros. Sua posição na casa, isolada em andar mais elevado, configura a sua importância em relação a outros cômodos da casa.



É na biblioteca, em um momento de entrega ao seu trabalho noturno, que Gregor sofre a metamorfose. Caindo como que em um sono profundo, ele tem uma espécie de pesadelo, em que está com o seu objeto de trabalho nas mãos (uma caneta). Importunado por um forte zumbido de inseto ao fundo, acorda, não com um despertador tocando, mas com o barulho do chefe chegando e exigindo explicações pelo seu atraso. Quando desperta não nos é possível ainda visualizar a metamorfose, pois ele está deitado no chão com o rosto virado de lado. O pai fala ao cheque que o filho passou a noite toda trabalhando na *biblioteca* e que não quis sair do quarto desde então. Com isso, o chefe faz um discurso sobre o baixo rendimento do funcionário atrasado, que ele foi obrigado a buscar em casa, sobre os tempos difíceis em termos de emprego. Gregor então abre a porta, é neste momento que aparece a sua nova forma: metade homem, metade inseto. O chefe sai correndo da casa assustado e o demite.



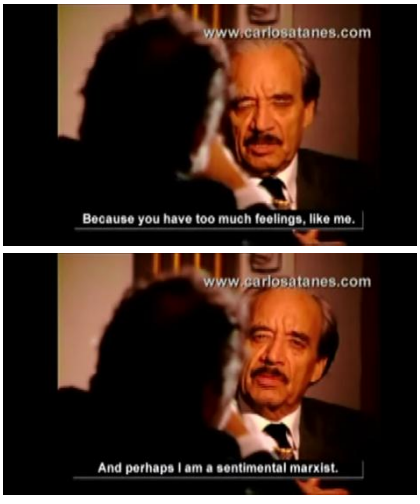
A partir daí a vida de Gregor muda e também a vida de sua família. A irmã é quem cuida da sua alimentação e da limpeza da biblioteca. Para figurar a repugnância que Gregor causa à irmã, sua comida é servida em um penico.

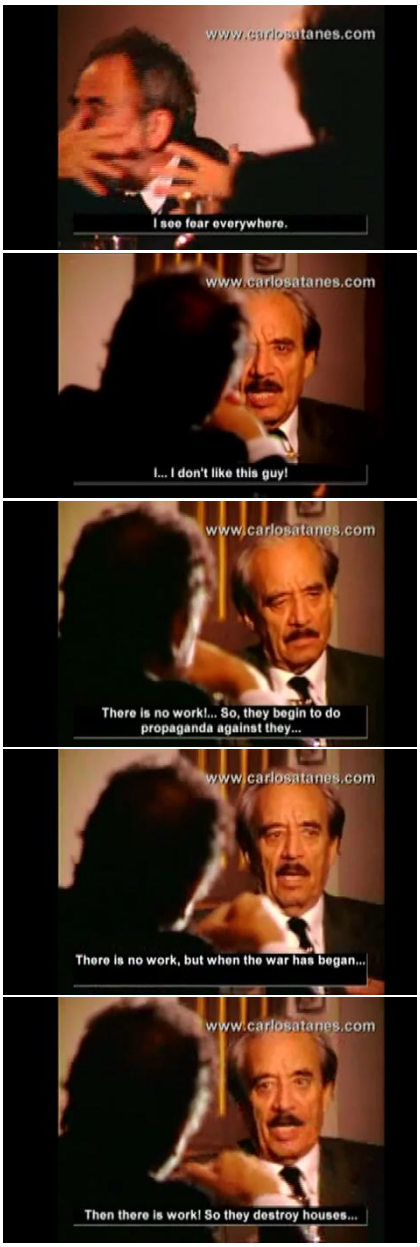
Diferentemente da novela, em que os Samsa têm alguma provisão de dinheiro e um pequeno pecúlio que rendera juros, não há muitas esperanças para a família de Gregor na versão cinematográfica de Atanes, pois eles não têm muito dinheiro guardado, até porque são tempos de crise por causa da Guerra. Para ajudar nas despesas do lar, o pai e a irmã começam a trabalhar, e a mãe fica responsável pelo cuidado da casa, já que eles têm que demitir a empregada. Essa personagem fica sempre a espreita escutando atrás da porta, buscando informações sobre a família judia para qual trabalha. E assim descobrimos sua afinidade com o nazismo, pois logo depois da conversa em família sobre a sua atual situação financeira, à qual ela também escutou escondida, ouvimos o som do que parece ser uma invasão nas ruas, a família se reúne assustada, a campainha toca, a empregada vai atender e retira o avental ao receber dois homens fardados com uniformes da tropa nazista. Ela beija um dos homens no rosto e os três olham para cima, lá está Grete Samsa. O olhar que um dos homens lança a ela é um olhar de ódio e Grete mostra-se ameaçada. Nesta cena, vemos a representação do fim destinado às irmãs de Kafka, pois foram justamente elas que sofreram nas mãos dos nazistas. Os pais de Kafka, assim como ele, também já haviam morrido quando se deflagrou a Segunda Guerra.

A cena é cortada e a câmera volta para a biblioteca. Ao ouvir que Grete está prestes a entrar, envergonhado com sua nova forma, Gregor se cobre com a cortina que retira de uma janela. Grete entra, varre rapidamente o chão e vai embora. Quando desce as escadas da biblioteca, sua mãe a aguarda e pergunta por Gregor. Dizendo que quer vê-lo, sobe as escadas e entra no cômodo. Primeiramente, ela se incomoda com a sujeira do lugar e diz que tirarão um tempo para limpá-lo, mas quando vê o filho passa mal e Grete tem que tirá-la logo de lá. As duas saem da biblioteca e vão para sala de jantar. Gregor vai atrás delas enquanto o pai chega e o pega se aproximando das duas, que levam um grande susto ao vê-lo. O pai pega a travessa de maçãs que estava sobre a mesa e vai ao encalço de Gregor, que sobe para uma espécie de terraço, acima da biblioteca. Neste local, ao ar livre, acontece a cena em que o pai joga as maçãs no filho e o acerta, a mãe vem ao seu encontro para impedi-lo, chamando-o pelo nome do pai de Kafka: Herman. Este momento se revela mais uma alusão à vida do autor e a sua difícil relação com seu pai.

Depois de ser atingido pela maçã, Gregor fica bastante debilitado:

Já a família, para angariar algum dinheiro a mais, aluga um dos quartos a dois inquilinos. Esses personagens secundários adquirem um papel importante na trama, transmitindo ao espectador um posicionamento crítico em relação àquele momento histórico. Durante o jantar, em vez de comerem sem emitir uma única palavra, como os três barbudos da obra literária, são bastante falantes e conversam sobre a situação de crise e medo que ronda os ares, falam sobre os discursos de Hitler e o classificam como um homem mau, e também discorrem sobre as incongruências da indústria da guerra: "Não há trabalho, então eles começam a fazer propaganda um contra o outro e preparam a guerra, não há trabalho, mas quando a guerra começa o dinheiro aparece e eles fabricam armas, e todo o tipo de coisa necessária, e então há trabalho, mas aí eles começam a destruir casas, destruir tudo." É no decorrer dessa conversa que tomamos conhecimento de que a dupla caricata tem posição ideológica determinada: um é anarquista e o outro marxista. E como se sabe, anarquistas, comunistas, presos políticos e sindicalistas foram também perseguidos e mandados aos campos de concentração.





A conversa entre os inquilinos termina quando eles escutam o som de um violino. A música os distrai e eles resolvem ver de onde vem o som, constatando que é a filha do casal que alugou o quarto para eles. A família está jantando na escadaria principal da casa. Eles convidam Grete para tocar na sala e um dos inquilinos toca piano junto a ela: a quinta sinfonia de Beethoven. Gregor também é atraído pela música, indo ao encontro dela. Como na novela, acaba assustando e afugentando os inquilinos que dizem que vão embora sem pagar pelos dias de estadia, por causa das condições precárias de higiene da casa. Com isso, Grete chega ao seu limite e diz que aquele ser que estava ali na frente deles não era Gregor, e que ele acabaria com todos da família. O pai responde: “Se ele nos entendesse...” e pede à filha para parar de chorar. Gregor, ao

ouvir essas palavras, imediatamente, volta à biblioteca. A cena seguinte é a entrada dos inquilinos na biblioteca. Eles ficam impressionados com a quantidade de livros que existe lá, descobrem que todos os autores são judeus, até que são surpreendidos ao encontrar o corpo de Gregor estendido no chão. Constatam que seu corpo estava arrebentado por uma maçã e se retiram dizendo que aquela não era maneira de tratar alguém. A fruta que o pai lhe atirara estava lá e fora a causa de sua morte.

Depois da morte de Gregor, a família sai para um passeio na praia. Este momento marca o final do filme. Não há diálogos e, assim como em todo filme, não há a presença de um narrador, que serviria para transmitir, por exemplo, a perspectiva de futuro dos pais em relação à filha que estaria pronta para casar, como o narrador faz saber o leitor da obra literária. Isso tornaria o final, de certa forma, otimista, registrando o desejo de continuidade da família. Mas esse não é o caso dessa adaptação. O completo silêncio marca a falta de esperanças, não há o que dizer, não haverá um futuro promissor para os judeus durante a guerra, não haverá um futuro de continuidade para os Samsa, assim como não houve um para os Kafka. Esse clima fúnebre, de pesar e dor são confirmados pelo figurino: todos vestem preto.

Quem buscou no filme de Atanes uma interpretação que retomasse aspectos já mencionados aqui da dimensão crítica da novela se frustrou: pouco se aborda questões

do trabalho, não temos acesso ao ponto de vista de Gregor em relação a sua família ou a qualquer acontecimento que o cerca, pois o personagem não tem uma voz que o represente. Desta forma, não adentramos seu mundo subjetivo como ocorre na obra literária, um recurso que aproxima o leitor/espectador do personagem e produz certa empatia em relação ao que lhe acontece. O protagonista de Atanes figura um ser realmente monstruoso, que no filme toma ares patéticos pela baixa qualidade do figurino, da maquiagem, montagem e produção de determinadas cenas, mas o cineasta soube contrabalançar essa precariedade com a fotografia, a iluminação apropriada, com luzes e sombras que acompanham as expressões medonhas e melancólicas do protagonista, que fazem com que, às vezes, ele pareça figura típica de pesadelos, ou um ser absolutamente sórdido em outros momentos. Sem contar que, como já afirmado antes, o cenário também é um ponto forte da adaptação. Outro destaque é o foco dado aos personagens secundários: a empregada e os inquilinos, pois são eles que transmitem o contexto histórico em que o filme transcorre.

Carlos Atanes realizou uma leitura da obra literária que teve um fio condutor próprio, seguido do início ao fim: a vida de Franz Kafka. A adaptação figura de forma bastante precisa um momento histórico que o escritor de Praga não presenciaria, mas cujos antecedentes já se encontram em sua obra, o Holocausto, que funciona como um presságio dos horrores sofridos durante este período. Esse é o ponto alto da adaptação.

2.3.2 *Metamorphosis*, Chris Swanton, 2012

A mais recente recriação de *A metamorfose* para as telas é o longa-metragem britânico de Chris Swanton, do ano de 2012, sob o título *Metamorphosis*. O ponto de partida desta adaptação é a figuração de Gregor Samsa metamorfoseado em inseto monstruoso de fato. Parece que a ideia do cineasta foi seguir o mais fielmente possível o roteiro e as sugestões imagéticas que constam no texto literário, e tal lealdade resultou em uma adaptação quase que completamente na íntegra do texto, salvo algumas poucas exceções, e isso, de certo modo, dificulta a análise, que pode cair na pura transcrição da novela. Porém, as escolhas feitas para tornar o filme com um semblante mais literal ao texto, ainda mais um texto de Franz Kafka, acabam por esbarrar em dificuldades como, por exemplo, a opção pela aparição do inseto em proporções enormes, já que foi nisso que ele se transformou. Nem uma barata, nem um besouro, nem uma pulga, mas algo

híbrido. Tal figuração diminui o nível de subjetividade que o texto de Kafka carrega, fazendo o filme pairar sobre o absurdo do acontecimento. Aliás, o fascínio de Kafka está no fato de que ao mesmo tempo em que a obra exige literalidade, ela afasta qualquer tentativa de enquadrá-la em uma única interpretação, conforme observa Adorno:

> Cada frase é literal, e cada frase significa. Esses dois aspectos não se misturam, como exigiria o símbolo, mas se distanciam um do outro, e o ofuscante raio da fascinação surge do abismo que se abre entre ambos (ADORNO, 1998: p. 241).

É notório que, apesar de ter a aparência de inseto, Gregor ainda mantém alguns traços humanos. E embora o inseto monstruoso de Swanton possua características que fazem com que ainda mantenha certa humanidade: como o olhar expressivo, algo que sugere um sorriso ou tristeza no rosto em algumas cenas, e uma voz metálica que provavelmente só o espectador compreende (e esta é legendada para garantir o total entendimento), ainda assim, sua aparência grotesca o torna algo diferente, algo que desperta um sentimento de repugnância, que o espectador tende a rejeitar. E essa rejeição é o que fica em evidência durante a execução do filme, pois há um destaque à repulsa da família em relação a Gregor já transformado, principalmente por parte de sua irmã. Como consequência, é esse sentimento que será mais realçado na adaptação. Mas, ainda assim, o espectador identifica nele traços humanos, e esse detalhe garante, ao menos, alguma pouca empatia em relação ao bicho-Gregor, mas não o suficiente para segurar a atenção do filme na sua tragédia pessoal. Anatol Rosenfeld argumentou sobre o problema de deixar o elemento humano fora da narrativa por períodos muito longos, no capítulo que trata do personagem Gregor, e essa argumentação é cabível no caso

desta adaptação, mesmo com a ressalva de que este inseto monstruoso ainda possui alguns traços humanoides. Portanto, o encerramento de um humano leva a comoção, mas o encerramento de um bicho horrendo, em comparação, é algo menos impactante aos nossos sentidos. Dessa forma, o que se destaca mais nesta adaptação é o drama da família, de como ela tem que lidar com a transformação do arrimo da família em um inseto monstruoso. E, dessa forma, o filme tende a se manter no absurdo da situação, e não nas suas questões de fundo.

A impressão de que Swanton quis ser o mais fiel possível à obra literária fica explicitada no fato de ele procurar ser bastante rigoroso em seguir o enredo do livro, como também na escolha dos personagens com a aparência bem próxima ao que o livro descreve. Por sinal, um destaque desta adaptação é a seleção dos atores que representam os personagens kafkianos, a atenção a cada detalhe que os representam, como por exemplo: o gerente alto e arrogante para figurar alguém em situação de poder, a mãe idosa e asmática, o pai gordo e desajeitado, que se tornará imponente novamente, depois da metamorfose do filho, a faxineira, uma velha viúva "que deve ter suportado as piores coisas" (KAFKA, 2011: p.275), e os três inquilinos sérios e barbados.

A técnica narrativa empregada pelo filme utiliza a câmera objetiva para apresentar os fatos tais como ocorrem e a subjetiva para assumir o ponto de vista de Gregor em um número reduzido de cenas. Além dos dois tipos de câmera, há a presença de um narrador que apresenta o fio condutor do filme. Sua importância é tão fundamental quanto na novela, pois é ele quem expõe todos os fatos, principalmente os relacionados a Gregor. Esse narrador atua, principalmente, nos momentos em que Gregor está presente, seja no seu quarto ou quando ele espia o que acontece do lado de fora do cômodo. Desta forma, a narração toma um ar não-onisciente, tal qual na novela, principalmente quando a cena está sendo filmada pela câmera subjetiva, e o efeito fica próximo àquele utilizado por Němec, em que o narrador foi empregado junto à câmera subjetiva, salientando o ponto de vista do protagonista.

Para ilustrar um momento em que há o uso desta câmera subjetiva, tomemos o início do filme, que começa com a seguinte perspectiva: chuva forte bate na janela, o despertador marca um minuto para as quatro horas da manhã, Gregor dorme em sua cama, seu sono é intranquilo. A câmera volta para o despertador e este desperta às quatro horas em ponto. Sua coberta começa a se movimentar e aumentar de volume. A câmera corta para a sala de jantar da casa dos Samsa, a empregada já está trabalhando, depois a câmera passa para o quarto dos pais de Gregor, que ainda dormem, volta para a sala de jantar, onde a empregada põe a mesa do café da manhã da família, e passa para o quarto de Grete, que também está dormindo. Ao retornar ao quarto de Gregor, vemos duas antenas se mexendo. Ele já sofreu a metamorfose. A câmera volta para a sala de jantar, a empregada toca uma espécie de gongo para anunciar que o café da manhã está servido, e sai da sala. Esse modo de iniciar o filme mostra o quanto que a vida da família de Gregor Samsa era confortável, um conforto que estava prestes a desmoronar.

Na sequência, aparece um dos olhos de Gregor em *close up*. Não é o olho propriamente de um humano, mas um olhar que perscruta tudo ao seu redor, como um humano.

Junto a essa imagem, o narrador enuncia o emblemático trecho inicial da novela: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso,” a câmera se torna subjetiva, e temos acesso ao que ele está vendo: o lustre de luz ao alto, suas patas e sua barriga marrom, divida em segmentos curvos, as suas cobertas e a janela ao fundo, mostrando a chuva torrencial que cai lá fora. Então, seu pensamento é revelado através de uma voz em *off*: “O que aconteceu comigo?” Ele olha para o lado e vê uma mala cheia de pequenas amostras de pano, e na parede está pendurado um quadro que tem uma mulher usando chapéu de pele e boá de pele. O narrador anuncia que aquilo não era um sonho, pois seu quarto estava exatamente como antes. E ainda esclarece que, na escrivaninha, havia uma mala com uma coleção de amostras de tecidos, porque Samsa era um caixeiro-viajante. Acima, na parede, estava pendurado o quadro, cuja imagem Gregor havia retirado de uma revista ilustrada e, cuja bela moldura dourada fora fabricada por ele. O olhar de Gregor se volta para a janela e o narrador comenta que o tempo ruim lá fora o faz ficar melancólico, a voz em *off* expressa o pensamento do protagonista: “Porque não volto a dormir só um pouco para esquecer todo esse absurdo?”. Mas o narrador diz que é impossível ele conseguir dormir porque está acostumado a dormir virado para seu lado direito. E era impossível conseguir ficar nesta posição na sua forma atual.

Nesse momento, Gregor começa a pensar de como é difícil seu dia a dia de caixeiro-viajante. Seus pensamentos são anunciados através do narrador, na forma de discurso indireto livre, quando na obra literária é através do discurso direto: "Oh, Deus, que profissão exaustiva ele arranjou, a troca constante de trens, refeições rápidas, não há tempo para estabelecer amizades sinceras. Mais três anos, e isso é tudo, e ele terá liquidado a dívida do pai, e dirá adeus." A solução encontrada pelo cineasta para representar esse momento dá ênfase à questão do trabalho na vida do personagem. Swanton aplicou a sobreposição de imagens espectrais (como de fantasmas), que formam as lembranças de Gregor da sua rotina de trabalho exaustiva, sobre as imagens daquilo que o protagonista estava enxergando naquele exato momento, através da câmera subjetiva. Para conseguir esse efeito ele, por exemplo, usou imagens espectrais que focam as pernas de uma pessoa correndo, desesperadamente, com uma mala na partida do trem que Gregor deveria pegar, e a imagem daquilo que ele estava visualizando naquele momento através da câmera subjetiva: no caso, o lustre de luz. Essa pessoa que corre desesperadamente, presumidamente, é Gregor, que estaria vestido para o trabalho, tendo em uma de suas mãos a mala com as amostras de tecido, pois as exigências do tempo em sua rotina não permitem que ele atrase nem um minuto para conseguir embarcar para suas viagens de negócios. Percebe-se que a imagem do relógio aparece com frequência nesta sequência de cenas, e até o patrão segura um relógio de bolso, como que cobrando de Gregor pontualidade.

O uso de imagens espectrais, junto ao relato do narrador é um recurso bastante explorado nesta adaptação para expressar os pensamentos de Gregor Samsa. Inclusive ao ver sua família desorientada e perplexa pela sua metamorfose, que o faz lembrar que pretendia mandar a irmã ao conservatório para que estudasse violino: ele imagina a irmã tocando violino esplendidamente em uma apresentação, e esta imagem aparece sobreposta à imagem de Gregor no escuro de seu quarto, olhando a família pelo buraco da porta que foi criado quando o pai o empurrou para dentro do cômodo.

O mesmo ocorre para expor os pensamentos de Gregor sobre o presumível fim do conforto da família através da seguinte fala do narrador: “E se toda essa paz, todo esse conforto, toda essa segurança terminasse agora em tormento? O pai de Gregor era um homem saudável, mas estava envelhecendo, não trabalhava há cinco anos e certamente não se poderia esperar que fizesse muito agora. Durante esse tempo, que constituíram suas primeiras férias de uma vida de trabalho duro, porém malsucedido, ele

engordou e se tornou desajeitado. E como se poderia esperar que sua mãe, já idosa, arranjasse dinheiro sofrendo de asma, como sofria?" [Durante a fala do narrador, aparece a imagem espectral da mãe tossindo, e excretando uma substância em seu lenço, sobrepondo à imagem de Grete sentada e a mãe andando pela sala]. O Narrador prossegue: "Para ela era exaustivo até mesmo caminhar pelo apartamento e, por isso, passava a maior parte do dia no sofá, com a janela aberta, lutando para respirar. E sua irmã, não mais que uma criança de dezessete anos. Sua vida até agora consistia em pôr belas roupas, dormir e ajudar em casa, aproveitar poucos e simples prazeres na vida e, acima de tudo, tocar violino. Poderia se esperar que ela encarasse o mundo e ganhasse a vida assim de repente?" [Aparece a imagem de Gregor indo para baixo do canapé, pensando na irmã com cara de decepcionada com o violino nos braços, e, logo depois, a imagem espectral de seus pais e Grete, sugerindo eles passando privações, abandonados, sobrepõe a imagem de Gregor debaixo do canapé]. Essa narração mostra como era a rotina da família antes da metamorfose de Gregor.

Além da dimensão crítica da obra, essa adaptação conta com certa dose de humor, como no momento em que Gregor, finalmente, consegue abrir a porta de seu quarto e, com isso, faz revelar sua nova forma e todos levam um enorme susto. A cena é filmada através da câmera objetiva até o momento em que aparecem as patas do lado esquerdo de Gregor em pé, por um dos lados da porta. Daí é aplicada, rapidamente, a câmera subjetiva para dar a perspectiva de Gregor neste momento, que vê a reação do gerente, do pai e da mãe, muito assustados com sua aparência, e, então, a câmera volta a ser objetiva. Esta cena tem um ar cômico, principalmente pela forma como o gerente reage. Ele se despe de toda a sua arrogância, e mostra estar com muito medo daquilo que vê. O pai e a mãe também se assustam. O pai levanta o punho para Gregor, mas sua reação mostra ao mesmo tempo medo e pavor. A mãe desmaia, e quase na mesma hora

volta a si, mas dá de cara com as mandíbulas de Gregor em sua direção, e, sob a perspectiva de Gregor, vemos seu espanto e desespero. Ela levanta rapidamente, se escora na mesa do café, tomba o bule, sai correndo para o outro canto da sala, e sobe numa cadeira, como quem foge de um bicho peçonhento. O gerente, assustadíssimo, se dirige para a porta, e Gregor o persegue tentando dar explicações, mas ele vai embora correndo, soltando gritos de horror.

Mas não é o humor que prevalece nessa adaptação, que aparece de forma bem sutil, mas sim o absurdo do acontecimento, de como a família tem que lidar com Gregor, que se tornou um bicho asqueroso de fato. Diferente dos filmes em que sua transformação fica em um plano mais subjetivo, nota-se um maior sentimento de repugnância nas adaptações que contam com a figuração do inseto monstruoso de fato. Na versão de Carlos Atanes, a irmã serve a comida em um penico, e na de Swanton, testemunhamos a irmã desenvolver um sentimento de náusea cada vez mais crescente por Gregor. É Grete que mais demonstra tal reação, pois é ela quem lida, diariamente, com Gregor. No começo, ela ainda tenta descobrir o tipo de comida que agradaria ao irmão, aproxima a cadeira da janela do quarto dele, para que pudesse espiar lá fora, e tenta até tocar o irmão com um lenço, mas com o passar dos dias, já nem suporta avistá-lo, e se controla cada vez mais para não ter um acesso de vômito dentro de seu quarto.

O pai, com a metamorfose de Gregor, visivelmente recupera sua vitalidade. Ele consegue um emprego como contínuo em um banco e não quer nem tirar o uniforme nos momentos em que se encontra em casa. Inclusive, o filme utiliza a imagem disponibilizada na obra literária, em que o pai arremessa seu quepe ao longe, na cena em que persegue Gregor ao saber que ele havia escapado do quarto, e o chapéu faz uma trajetória pelo ar, caindo sobre o sofá (o que configura seu novo estado de ânimo, sua força e determinação). Esta cena é que culminará com a maçã cravada no flanco de Gregor.

Já a mãe é a única que ainda mantém um laço afetivo com Gregor. Um dia Gregor é surpreendido com a presença da mãe em seu quarto. Ela entra determinada a limpar o cômodo, carregando um balde, pá e vassoura. Nesse momento, mãe e filho fazem contato visual, e quando ela está prestes a tocar Gregor, em um gesto de carinho, é impedida porque o som da porta se abrindo a assusta. É Grete, que a pega neste instante e fica transtornada porque a mãe está se metendo em algo que é de sua alçada, por pensar que a mãe não a acha capaz de cumprir seu dever de cuidar do irmão. Grete vai para sala, chama o pai e desabafa, se alterando (chora, se joga no sofá).

À diferença do livro, em que a mãe faz uma limpeza no quarto a base de água, o que molesta bastante Gregor por causa da umidade, na adaptação fílmica, essa parte é omitida, até porque a mãe do filme parece sempre poupar Gregor e se preocupar com ele. Nesta adaptação, mais do que nas outras comentadas aqui, a mãe parece ser a única a manter um real laço de ternura com Gregor. Porém, sua fragilidade não permite que ela vá além de sofrer pelo filho. Na narrativa literária, por exemplo, Ana, a empregada, pediria demissão à senhora Samsa, porém como a natureza da mãe de Gregor é muito frágil no filme, de alguém que não resolve absolutamente nada, talvez tenha sido por isso a mudança, sendo o pedido feito ao senhor Samsa.

Outro aspecto do filme que difere da obra literária é a esperança que a família tem em ter Gregor de volta. Como na cena autoral de Swanton, em que a irmã, mais de um mês depois em que o pai acertara a maçã em Gregor, decide pedir à família que seja mais complacente com ele.

A sequência se dá durante um jantar da família, em que ela sugere aos pais que deixem a porta do quarto de Gregor aberta durante a noite, já que a família tem sido tão rude com ele nos últimos tempos, enquanto ele estava se comportando tão bem. Ela diz que isso seria uma forma de recompensá-lo, até porque, se eles queriam Gregor de volta, tinham que tratá-lo de forma positiva. A mãe fica muito contente com essa atitude de Grete, pois, para ela, isso faria Gregor se sentir mais como parte da família, e poderia acelerar sua recuperação. Grete vai até ao quarto de Gregor, e deixa, próximo à porta, sua comida no jornal, e uma tigela entreabrindo a porta, para deixar um vão aberto. (Diferente do livro, o restabelecimento de Gregor é esperado pela família. Também em outro momento da adaptação há a expressão dessa esperança, quando o pai conta para a família sobre a sua situação financeira. O narrador anuncia que o pai espera que Gregor algum dia recupere sua antiga forma e volte a assumir sua posição na companhia. Ele diz no final de seu discurso: "Não estamos na penúria, mas o dinheiro não é o suficiente para nos manter, e uma vez que começarmos a utilizar o capital, a situação logo ficará desesperadora. Devemos rezar para a recuperação rápida de Gregor").

Outro aspecto desta adaptação que já foi comentado, mas que merece ainda algum destaque, é a questão da atenção ao detalhe. A estadia dos inquilinos na casa dos Samsa explora uma característica da obra, bastante contundente, mas que pode, facilmente, passar despercebida: o tipo de narrador kafkiano, que se encontra tão perdido quanto os personagens e quanto os espectadores (no caso do filme), sem nenhum controle sobre os acontecimentos. Pois o narrador, sem conhecer de fato os inquilinos, somente pela aparência, os chama de sérios.

Acontece que esses homens que se movimentam com passos orquestrados, com exagero de gestos e poucas falas, muito teatralmente, surgem com muita pompa e pedantismo, com ternos impecáveis, luvas negras na entrada, depois brancas para inspecionar a limpeza da casa, mas ao final, quando são expulsos pelo Sr. Samsa,

percebe-se que os ternos que usam são rotos, desalinhados, e têm a parte do cotovelo da casaca rasgada. Isso parece configurar, através do uso de imagens, uma dupla personalidade para os inquilinos. O estranho é que eles não se espantam ao ver Gregor, e até se divertem. E ainda querem usar o fato de haver um inseto monstruoso naquele lar, para não só ficarem sem pagar pela estadia, mas também para processar a família por tê-los sujeitado a um lugar tão insalubre. Já que o lugar era impróprio, era para eles terem saído imediatamente, mas não, eles não vão embora e permanecem no local, e, ainda por cima, no dia seguinte, procuram pelo café da manhã na mesa. Como houve um extremo exagero, um excesso de cortesia no tratamento dos três, isso configura uma certa dose de humor nas cenas que compreendem a participação dos inquilinos, pois afinal os três parecem verdadeiros aproveitadores. E tanto o narrador quanto a família pareciam não enxergar o caráter verdadeiro de cada um deles. A cena do jantar, inclusive, mostra como a família exagerou na dose de atenção aos inquilinos. Para começar, os inquilinos ocupam o lugar onde antes a família Samsa fazia suas refeições e ela a faz na cozinha. A comida é servida pela mãe e por Grete. O pai vem verificar se eles estão satisfeitos.

De resto, a sequência dos acontecimentos culmina com a morte de Gregor e o florescimento da jovem Grete: a família sai para seu passeio de bonde no campo. No passeio, a atenção é dirigida para Grete. Os pais dizem que está na hora de lhe arranjar um bom marido porque ela está se tornando uma bela mulher. O narrador diz que Grete, no final da viagem, se levanta e espreguiça seu corpo jovem, como que confirmando os novos sonhos e aspirações dos pais. Tudo, enfim, converge para a reação da família, menos que para o drama de Gregor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> *Um livro tem que ser como um machado a quebrar o mar de gelo que há dentro de nós. É nisso que eu creio.*
>
> *Franz Kafka - Cartas aos meus amigos,* s/d

> *Desbastar pedaço de realidade com o machado da lente.*
>
> *Sergei Eisenstein, A forma do filme, 2002*

Franz Kafka viveu em uma época em que o mundo estava passando por transformações pungentes, principalmente nos grandes centros urbanos. A modernização da produção industrial e a urbanização desenfreada transformaram os modos de vida. Com isso, a rotina do homem foi invadida por uma onda de invenções técnicas, e ele teve que se adaptar a elas em seu dia a dia, que, por conta disso, se tornou mais veloz e descontínuo. Essa aceleração e fragmentação da vida se tornaram presentes nas ruas, no trabalho e até mesmo no lazer de cada indivíduo. As ruas se transformaram em ambientes agitados e conturbados, pelo tráfego, pela intensa movimentação de multidões, pelo barulho e anúncios de produtos; o trabalho se tornou mecanizado e fragmentado, e como as máquinas que trabalhavam em um ritmo que muitas vezes era difícil de acompanhar, o homem se fez par do maquinário, o que o levou a níveis de estresse e tensão incríveis; e as diversões passaram a acompanhar e até mesmo refletir o ritmo frenético ao qual o homem estava submetido naquele ambiente e passaram a dar ênfase ao espetáculo, ao sensacionalismo e à surpresa.

O cinematógrafo, uma das invenções tecnológicas do período, deu origem ao cinema, a forma de entretenimento da época que reproduzia com mais fidelidade os preceitos da vida moderna nas grandes metrópoles: a velocidade, o bombardeio de estímulos e a fugacidade. Isso faria dele um verdadeiro representante dos tempos modernos: “Ele foi, sobretudo (ao menos até a ascensão da televisão), o mais singular e expansivo horizonte discursivo no qual os efeitos da modernidade foram refletidos, rejeitados ou negados, transmutados ou negociados” (HANSEN, 2004: p. 409):

> O ritmo rápido do cinema e sua fragmentação audiovisual de alto impacto constituíram um paralelo aos choques e intensidades sensoriais da vida moderna: “Em um filme, a percepção na forma de choques foi estabelecida como princípio formal. Aquilo que determina

> o ritmo de produção em uma esteira rolante é a base do ritmo de percepção no cinema"[7](SINGER, 2004: p. 115-116).

Kafka, além de ter frequentado o cinema, um cinema que, como sua obra, favorecia mais as ações físicas que os dramas psicológicos, testemunhou as grandes transformações de sua época e teve contato, principalmente por conta de seu trabalho como inspetor de acidentes de trabalho, com aqueles que mais sofreram os efeitos físicos e mentais da reificação e alienação do trabalho: os trabalhadores das fábricas. Também presenciou a efervescência das ruas altamente movimentadas de algumas das principais metrópoles de seu tempo: Paris, Praga, Viena, Nuremberg e Berlim. Todos esses acontecimentos, todo esse ambiente de hiperestimulação deram tom a sua obra, e Kafka pode ser incluído entre os autores que se vinculam ao que Ben Singer conceituou como concepção neurológica da modernidade. Seu nome pode estar entre os de Simmel, Kracauer e Benjamin, pois a elaboração estética de sua obra faz emergir, justamente, a forma como o homem se viu perdido, angustiado e cindido; do homem que teve sua percepção modificada diante do impacto dessa nova configuração de mundo. E Kafka faz isso não por meio de discursos, mas através do uso de imagens e situações fortes e marcantes, que perturbam e desestabilizam o leitor na placidez de sua poltrona, como diria Adorno, ao se referir à reação do espectador diante de uma tela de cinema.

Gregor Samsa de *A metamorfose* é a figuração deste homem, que de tão perdido não se dá conta de que se tornou um inseto monstruoso, que de tão angustiado tenta de todas as formas se levantar e seguir com sua rotina de trabalho, mesmo quando isso era impossível, que de tão cindido não tem uma imagem definida, que possa ser apreendida com exatidão pelo leitor. Gregor representa, de forma radical, a desestabilização do homem diante de um mundo desestabilizado.

A afinidade da estética de Kafka com o cinema foi comentada por vários contemporâneos do escritor, por nomes como Benjamin, Kracauer, Adorno e, mais indiretamente, Eisenstein. Também, mais recentemente, Modesto Carone trouxe boas contribuições para sustentar esta relação. Benjamin dá ênfase ao gestual em Kafka e chega a identificar Kafka a Chaplin, dizendo que o segundo seria a chave genuína para interpretar o primeiro. Adorno, além de também citar o código gestual como predominante nas obras de Kafka, afirma que seus romances são os últimos vínculos com o cinema, e chega a mencionar que se for para recriar Kafka, que seja através da

[7] Walter Benjamin, "Some Motifs in Baudelaire."

indústria cultural. Kracauer argumenta que, como no cinema, a obra de Kafka destroça a realidade natural tal como a conhecemos, o que resta são fragmentos fora de ordem. Eisenstein chama Kafka de mestre da atitude. E Carone identifica o narrador kafkiano com a câmera cinematográfica colocada na cabeça do protagonista.

As análises das quatro adaptações de *A metamorfose* privilegiadas por este trabalho visaram a investigar as formas como o cinema é capaz de representar Gregor Samsa e seu mundo, ainda mais que, embora a crítica dedique espaço para sugerir uma associação entre a estética de Kafka e o cinema, há um grande impasse quando se pensa em como figurar um personagem como esse, já que sua constituição imagética é dificultada pelo fato de não haver uma definição exata sobre o que ele se transformou, e nem o porquê da metamorfose, o que leva a se vislumbrar várias possibilidades para o acontecimento. Essa investigação também foi mobilizada pelo fato de que é em Gregor que, em boa medida, está concentrada a dimensão crítica da obra, e por isso mesmo, é através dele que se pode entrever traços de uma concepção neurológica da modernidade. Ele é a representação da alienação definitiva a que o homem foi submetido com a nova ordenação (ou desordenação) de mundo que lhe foi imposta, a partir da virada do século XX. Tão definitiva que não há retorno, assim como não há retorno para a metamorfose do personagem. Gregor representa a reificação do homem, do seu aspecto de coisa inútil e prescindível, que se torna descartável quando não mais serve aos propósitos do mundo a que serve cegamente, sem criticar, sem se posicionar.

A forma como cada um dos quatro filmes representa Gregor Samsa revela não só a riqueza de possibilidades para sua figuração, mas também indica que a forma de realizá-la é capaz de trazer consequências para a exposição de aspectos da dimensão crítica da obra, podendo obscurecê-la, dando mais destaque à exposição do absurdo do enredo. Por outro lado, há outros aspectos determinantes, que, junto à forma de figurar o protagonista, podem minimizar ou potencializar o enfoque crítico, como, por exemplo, a escolha dos objetos postos em cena, o destaque conferido (ou não) ao gesto, ou a presença (ou ausência) de um narrador ao estilo kafkiano, que ao mesmo tempo em que reflete os pensamentos de Gregor, por representá-lo, se encontra perdido e desorientado, tanto quanto o personagem principal e seus leitores, ou seja, um narrador não onisciente, que, como uma câmera cinematográfica, apresenta os fatos tal qual ocorrem, sem juízo de valor.

Em *A metamorfose (Die Verwandlung)*, de Jan Němec, o cineasta ocultou a forma física de Gregor através do uso da câmera subjetiva, que é quem narra a história,

e desviou a atenção para os objetos inanimados que o cercam, sendo eles que expressam as emoções do personagem e denotam sua progressiva desumanização. Este recurso fez com que se desse menos importância à transformação em si e se valorizasse suas consequências e o lado emocional de Gregor, já que o espectador não sofre a influência que a imagem grotesca pode suscitar, como reduzir a empatia aos problemas do personagem. São esses mesmos objetos que expõem a relação de Gregor com o trabalho, que ocupa um lugar primordial em sua vida: dois despertadores, algo que sugere um diário de anotações da empresa numa cadeira próxima à sua cama, e suas roupas que usa para trabalhar espalhadas por todo quarto. Na representação fílmica, esse quarto, antes arrumado e cheio de bons móveis, gradativamente, se tornará uma sala de despejos, para onde serão destinadas, cada vez mais, as coisas que já não servem para a família, até que o personagem não terá mais para onde se mover, tornando-se mais uma coisa que já não serve para nada, e isso faz suscitar a lenta desumanização do personagem.

A metamorfose (Prevraschenie), de Valery Fokin, faz o emprego do gestual tão manifesto na estética de Kafka, através da presença de Gregor transformado em inseto monstruoso, sem perder sua forma humana. Essa adaptação conta com a desenvoltura de um ator para representar os gestos de bicho de Gregor convincentemente, o que o intérprete faz com maestria. Além dos gestos, ela conta com a economia de palavras proferidas, presente tanto na obra de Kafka quanto na estética formal do cinema mudo. O corpo presente do inseto monstruoso Gregor sem sua animalização imagética mantém a empatia do espectador em relação ao personagem, mas a falta de um narrador deixou de fora muitos detalhes da dimensão crítica da obra, como a questão da alienação de Gregor ao trabalho, que foi pobremente explorada na obra cinematográfica.

A metamorfose de Franz Kafka (*The Metamorphosis of Franz Kafka*), de Carlos Atanes, é uma das adaptações que conta com a presença de um ser que podemos denominar "inseto monstruoso", pois Gregor, depois da metamorfose, se transforma em meio inseto-meio homem. Porém, o monstro real desta adaptação não é Gregor Samsa, mas o nazismo e suas consequências, principalmente para os judeus, como no caso da família de Kafka, que foi dizimada nos campos de concentração. Por isso, a transformação de Gregor fica, praticamente, secundária na trama. E também pouco se alude à questão do trabalho, um dos temas principais de *A metamorfose*, focando mais em acontecimentos de cunho biográfico, como a difícil relação de Kafka com seu pai e a importância da literatura na vida do escritor. Mesmo assim, nesse caso, o clima kafkiano

do absurdo é mantido durante toda a obra, como também a desesperança que acomete os protagonistas de Kafka que, no caso da obra de Atanes, se estenderá à família de Gregor.

A metamorfose (Metamorphosis), de Chris Swanton, é a outra adaptação que conta com a presença do inseto monstruoso de fato. Só que apesar de o monstro de Swanton ser enorme, possuir antenas, várias patas fininhas no lugar de pernas, e um grande casco marrom no lugar das costas, ele ainda possui alguns traços que lembram atitudes humanas, como a forma de olhar e sorrir, porém, esses resquícios de atributos humanoides, por si só, não garantem que a família de Gregor ou o espectador sinta empatia por ele. Como consequência, o destaque do filme está em como a família, principalmente Grete, tem que lidar com essa criatura repugnante e asquerosa, e isso desvia a atenção do drama de Gregor para o drama da família em lidar com o inseto monstruoso, o que faz com que essa adaptação fique mais no âmbito do absurdo da situação. Todavia, o cineasta tenha empregado de forma bastante criativa a sobreposição de imagens espectrais às imagens da cena corrente para representar alguns pensamentos de Gregor, e isso permitiu algum destaque à dimensão crítica da obra, principalmente no que se refere à questão do trabalho.

Os filmes escolhidos são apenas uma pequena amostra das várias possibilidades de recriar *A metamorfose* de Franz Kafka. As quatro adaptações revelam o quanto que é difícil realizar essa transposição, ainda que haja em Kafka certa afinidade com o cinema, sobretudo nos seus efeitos de choque e paralisação, equivalentes aos vivenciados diante de uma tela de cinema, pois o leitor é apresentado a uma (des)ordenação de mundo, na qual uma atitude contemplativa em relação à obra não é mais tolerada. Ele é convidado a entrar em um universo imagético que, ao mesmo tempo que lhe é totalmente estranho e distorcido, lhe é drasticamente familiar: e nisso resulta o espanto, o estranhamento, a surpresa. E é assim que, como o machado da lente de Eisenstein, *A metamorfose*, de Franz Kafka, desbasta a realidade que nos cerca de tal forma que o mar de gelo que há em nós se liquidifique.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. "Anotações sobre Kafka". In: **Prismas**. Tradução de Jorge Mattos de Almeida. Ática, 1998.

_____. **T. Indústria cultural e sociedade**. Seleção de textos Jorge Mattos de Almeida. Tradução de Julia Elisabeth Levy [et al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. **Notas sobre literatura**. Tradução de Jorge Mattos de Almeida. São Paulo: Duas Cidades 34, 2003.

_____ & **BENJAMIN**. **The Complete Correspondence 1928-1940**. Editado por Henry Lonitz. Traduzido por: Nicholas Walter. Havard University Press, 1999.

ALTER, Robert. **Anjos necessários: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem**. – Traduzido por: André Cardoso. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

ANDERS, Güther. **Kafka: pró & contra**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANDERSON, Mark. **Kafka's Clothes: ornament and aestheticism in the Habsburg *Fin de Siècle***. Oxford: Oxford Press, 1992.

ANDRADE, Janilto. **A verossimilhança**. Unicap, [s.d.]. Disponível em: <http://www.unicap.br/Arte/ler.php?art_cod=2555> Acessado em 27 de jul 2013.

AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BACKES, Marcelo. "Prefácio", in: **Carta ao Pai**. Franz Kafka. Porto Alegre: L&PM, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura - (Obras escolhidas; v. 1)**. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____, **The Work of Art in the Era of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media**. Edited by Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin. Translated by Edmund Jephcott … [et al.] – 1st ed. Cambridge, Massachusetts, London, England: The Belknap Press of Havrad University Press, 2008.

BIG, Barton. **Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub**. Berkeley: University of Califorinia Press, 1995. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4m3nb2jk/ > Acessado em 27 de jul 2009.

CARONE, Modesto. **Lição de Kafka / Modesto Carone**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac –Naify, 2004.

COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2005.

DONALD, James. "The City, the Cinema: Modern Spaces", in: **Visual Culture**. Edited by: Chris Jenks. London: Routledge, 1995.

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar Editor, 2002 a.

_____, "Carlitos 'El Pibe'", in: **El Arte de Charles Chaplin**. Eisenstein, Bleiman, Kosinzev. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1956.

_____, **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar Editor, 2002 b.

FERREIRA, Rosinéia de Jesus. **Die Verwandlung (A metamorfose): refazendo o caminho de Kafka**. Revista Garrafa 25 – UFRJ – Rio de Janeiro, 2011 - ISSN 1809-2586. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa/garrafa25/rosineiadejesus_dieverwandlung.pdf> Acessado em: 11 de abr. 2012.

GUNNING, Tom. **Charles Chaplin and the body of modernity**. Resumo para a BFI Charles Chaplin Conference, realizada em julho de 2005. Disponível em: <http://chaplin.bfi.org.uk/programme/conference/pdf/tom-gunning.pdf> Acessado em: 05 de mai. 2014.

HANSEN, Miriam Bratu. **Benjamin's Aura**. Critical Inquiry - n° 34 – Inverno, 2008. pp. 336-375. Disponível em: <http://criticalinquiry.uchicago.edu/uploads/pdf/Hansen,_Benjamins_Aura.pdf > Acessado em: 04 de mai. 2014.

_____, **Benjamin, Cinema and Experience: "The Blue Flower in the Land of Technology"**. New German Critique - n° 40 – Special Issue on Weimar Film Theory – Inverno, 1987. pp. 179-224. Disponível em: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/488138?uid=3737664&uid=2&uid=4&sid=21103862157421 > Acessado em: 29 de mar. 2013.

_____, "Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade", in: **O cinema e a invenção da vida moderna**. Organização de Vanessa Schwartz & Leo Charney. São Paulo: Cosac –Naify, 2001.

_____, "Perspectivas descentradas" (prefácio), in: **O ornamento da massa: ensaios**. Siegfried Kracauer. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____, **Room for play: Benjamin Gamble with cinema.** Canadian Journal of film Studies – Volume 13 – Número 1 – primavera, 2004. pp. 2-27

KAFKA, **Cartas ao pai**. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2004.

_____. **Cartas aos meus amigos**. Tradução de Oswaldo da Purificação. São Paulo: Época editorial, [19--].

_____. **Diários**. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Ed. Livraria Exposição do Livro, [19--].

_____. **Essencial Franz Kafka**. Seleção, introdução e tradução de Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics - Companhia das letras, 2011.

_____. **Narrativas do espólio**. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **O desaparecido ou Amérika**. Tradução, notas e posfácio de Susana Kampff Lages. São Paulo: Editora 34, 2012 (3ª Edição).

_____. **Os Contos - 1° volume – textos publicados em vida do autor**. Tradução do alemão de Álvaro Gonçalves, José Maria Vieira e Manuel Resende. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hittler: Uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1988.

_____. **O ornamento da massa: ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LAHIRE, Bernard. **Kafka e o trabalho da dominação**. Tradução de Guilherme Seto Monteiro e Lucas Amaral de Oliveira. Revista Plural (USP), V.18-2, 2011, pp. 161-177. Disponível em: http://revistas.usp.br/plural/issue/viewIssue/5752/38, acessado em: 15 de mai. 2014.

LINCK, Gabriela Wondracek & BOMFIM, Leonardo (org.); colaboração Anelise de Carli et al. **Nouvelle vague tcheca: o outro lado da Europa**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2014.

LÖWY, Michael. **Franz Kafka, sonhador insubmisso**. Tradução Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

_____. **Redenção e Utopia: o judaísmo libertário na Europa Central, um estudo de afinidade eletiva**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. São Paulo: Papirus, 2006.

MELNIKOVA, Irina. **(Re)presentation of the *Methamorphosis*: Valery Fokin, Franz Kafka, René Magritte and the Issue of Cinematic Adaptation**. Revista KinoKultura, edição 25, 2009.Disponível em: http://www.kinokultura.com/2009/25-melnikova.shtml, acessado em: 05 de out. 2013.

POHLAND, Vera. **Trains of Traffic: Kafka's Novel into Film**. Disponível em: The Kafka Project [sítio]. <http://www.kafka.org/index.php?aid=222>. Acessado em 04/08/2011.

POLITZER, Heinz. **Franz Kafka: Parable and Paradox**. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1962.

SANTOS, Patrícia da Silva. **Benjamin e Adorno: considerações ao redor de Kafka**. Tempo de Ciência (UNIOESTE), V. 15, p. 147-157, 2008. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/tempodaciencia/article/view/1988> Acessado em: 27/07/2009.

SANTOS, Thiago Benites dos. **Tecnologia e media óticos em Franz Kafka**, 2010. 128f. Dissertação (Mestrado em Letras na área de Literatura Comparada: Teorias Literárias e Interdisciplinaridade) – Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da UFRGS, 2010. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/25406/000749333.pdf?sequence=1> Acessado em: 01 de jul. 2011.

_____, **Tecnologia e Franz Kafka: experiências profissionais e sua relevância na ficção**. Revista de Letras: São Paulo, v.50, n.2, p.307-325, jul./dez. 2010. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/4700> Acessado em 27/04/2014.

SINGER, Ben. "Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular", in: **O cinema e a invenção da vida moderna**. Organização de Vanessa Schwartz & Leo Charney. São Paulo: Cosac –Naify, 2001.

SIMMEL, Georg. "A metrópole e a vida mental", in: **O fenômeno urbano**. Organização e introdução de Otávio Guilherme Velho. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

TROCOLI, Flávia. **A maça cravada no flanco: metáfora em Clarice Lispector e literalidade em Franz Kafka**. Disponível em: <http://www.anchieta.br/unianchieta/revistas/interseccoes/pdf/Rev_Inter_Flavia_pdf.pdf> Acessado em: 27/07/2009.

WILLIAMS, Eric. **Of Cinema, Food, and Desire: Franz Kafka's *Investigations of a Dog***. <http://goliath.ecnext.com/coms2/gi_0199-7092446/Of-cinema-food-and-desire.html>. Acessado em: 04/08/2011.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ZILCOSKY, John. **Kafka's Travels: Exoticism, Colonialism and the Traffic of Writting**. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

ZISCHLER, Hanns**. Kafka vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

Anexos

Figura 1: Fonte: http://www.charliechaplin.com/en/films/7-the-great-dictator - acesso em 15/07/2014.

Dicionário eletrônico Glosbe:
http://pt.glosbe.com/de/pt/stimmung
acessado em: 20/10/2013

Filmografia

METAMORPHOSIS. Direção: Chris Swanton. Attractive Features and Rockkiss DME, 2012. Baseado em *A metamorfose*, de Franz Kafka. Gênero: Drama. Origem: Reino Unido. Duração: 85 minutos.

METAMORPHOSIS of Franz Kafka, The. Direção: Carlos Atanes. Baseado em *A metamorfose*, de Franz Kafka. Gênero: Drama. Origem: Espanha. Duração: 30 minutos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wOrhpRtEXH8. Acesso em maio de 2014.

PREVRASHCHENIE. Direção: Valeri Fokin. Baseado em *A metamorfose*, de Franz Kafka. Gênero: Drama. Origem: Rússia. Duração: 80 minutos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AywPBEQEJfY. Acesso em novembro de 2013.

VERWANDLUNG, Die. Direção: Jan Němec. Baseado em *A metamorfose*, de Franz Kafka. Gênero: Drama. Origem: Alemanha. Duração: 50 minutos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=94mfxO9IU9Y. Acesso em novembro de 2013.